

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL DÓRIA POSSOLLO CARRIJO



CINEMA & BLUES: REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS DO GÊNERO NO
SÉCULO XXI

CURITIBA, PR

2014

DANIEL DÓRIA POSSOLLO CARRIJO

CINEMA & BLUES: REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS DO GÊNERO NO
SÉCULO XXI

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em História, no curso
de Pós-Graduação em História (PPHIS/ UFPR).
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Dennison de Oliveira

CURITIBA

2014

Catálogo na publicação

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Carrijo, Daniel Dória Possolo

Cinema & Blues : representações audiovisuais do gênero no século XXI /
Daniel Dória Possolo Carrijo – Curitiba, 2014.

78 f.

Orientador : Profº. Drº. Dennison de Oliveira

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas e
Letras da Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema - História - Sec.XXI. 2. Blues (Música) - História. 3. Memória.
4.Cinema - Fontes de informação.I.Título.

CDD 791.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Daniel Doria Possollo Carrijo, intitulada: **Cinema & Blues: representações audiovisuais do gênero no século XX**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovção, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, vinte e cinco de fevereiro de dois mil e quatorze.

Prof. Dr. Dennison de Oliveira (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo Rodrigues (FAP)
1º Examinador

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto (UFPR)
2º Examinador

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que como eu
amam a música com todas as suas forças.

RESUMO

O presente trabalho visa compreender as dimensões que envolvem a análise fílmica da história pensando as formas pelas quais o conhecimento histórico pode ser expresso e construído através de mídias audiovisuais, com foco aqui no cinema. Para tal serão submetidas à análise os filmes “O brother, where art thou?” (2000) e “Honeydripper” (2007), observando assim as formas pelas quais a história do *blues* é representada cinematograficamente dando atenção especial para a relação entre as ideias de memória e autenticidade enquanto elementos centrais da pesquisa em questão. Em última instância busca-se analisar aqui elementos essenciais para a compreensão da própria ideia de *blues* enquanto gênero musical no contexto do tempo presente bem como as formas pelas quais o estudo de fontes audiovisuais pode e efetivamente contribui para a construção de conhecimento histórico, tomando como foco aqui a concepção de filmes enquanto lugares de memória, atentando para a forma que o presente reproduz o passado percebido e reconhecido.

Palavras-chave: blues, cinema, história, memória, narrativa, audiovisual, lugar de memória, autenticidade.

ABSTRACT

The present work intends to comprehend the involving dimensions of the history filmic analyses thinking about the ways that the historical knowledge can be expressed and build through audiovisual medias, focusing here on cinema. For such reason will be submitted to analyses the movies "O brother, where art thou?" (2000) and "Honeydripper" (2007), observing so the ways which blues history is represented cinematographically, giving special attention to the relation between the idea of memory and authenticity as central elements of the present research. Intends at last to analyze here the essential elements to the comprehension of the idea of blues as a musical genre as such in the context of the present time as for the ways which the audiovisual sources studies can effectively contribute to the historical knowledge construction, focusing here at the conception of films as places of memory, observing the how the present reproduces the noticed and recognized past.

Keywords: blues, cinema, history, memory, narrative, audiovisual, place of memory, authenticity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – CAPA DO FILME “O BROTHER, WHERE ART THOU?”	32
Figura 2 – TRABALHADORES EM UMA FAZENDA PRESÍDIO NO INÍCIO DE “O BROTHER”	- 34
Figura 3 – ULISSES, PETE, DELMAR E TOMMY GRAVANDO “MAN OF CONSTANT SORROR” NA RÁDIO WEZY	37
Figura 4 – ROBERT JOHNSON	45
Figura 5 – TOMMY JOHNSON EM “O BROTHER, WHERE ART THOU?”	44
Figura 6 – O XERIFE QUE PERSEGUE OS PROTAGNISTAS EM “O BROTHER”; POSSÍVEL REPRESENTAÇÃO DO DIABO	46
Figura 7 – A ENCRUZILHADA – MOMENTO EM QUE SE ENCONTRAM COM TOMMY JOHNSON EM “O BROTHER”	49
Figura 8 – OS “SOGGY BOTTOM BOYS” TOCANDO NO COMÍCIO DO CANDIDATO HOMER STOKES	51
Figura 9 – CRIANÇA BRINCANDO DE SER PIANISTA NO COMEÇO DE “HONEYDRIPPER”	53
Figura 10 – CRIANÇA BRINCANDO DE SER GUITARRISTA NO COMEÇO DE “HONEYDRIPPER”	53
Figura 11 – CAPA DO FILME “HONEYDRIPPER”	54
Figura 12 – UM DOS TRABALHADORES CATIVOS DO JUÍZ GATLIN	58
Figura 13 – SONNY, UM <i>HOBO</i>	63
Figura 14 – BERTHA MAE EM SUA ÚLTIMA APRESENTAÇÃO	64
Figura 15 – SONNY SE PASSANDO POR GUITAR SAM	64
Figura 16 – SONNY PRESO NA FAZENDA DE GATLIN	65

SUMÁRIO

Apresentação.....	8
1 Quadro teórico-metodológico	11
1.1 <i>A questão da narrativa histórica.....</i>	11
1.2 <i>Limites e possibilidades do cinema em termos de conhecimento histórico</i>	13
1.3 <i>Filmes e lugares de memória</i>	18
1.4 <i>O som nos filmes</i>	22
2 O blues.....	24
3 O <i>blues</i>, a Depressão e o Diabo: alegorias em “O brother, where art thou?”	32
3.1 <i>County farms: o sistema penitenciário sulista</i>	34
3.2 <i>“E com vocês... um oferecimento do nosso patrocinador!” As rádios do Sul</i>	37
3.3 <i>E aí, Tommy Johnson, quem é você?.....</i>	40
3.4 <i>A encruzilhada</i>	46
3.5 <i>Ambientação: o Sul dos EUA à época da Depressão segundo os irmãos Coen</i>	49
4 Do blues ao rock... ou algo assim. O caso Honeydripper	53
4.1 <i>Local e tempo: onde e quando?.....</i>	55
4.2 <i>Um retrato panorâmico da época.....</i>	57
4.3 <i>O submundo do blues</i>	60
4.4 <i>Pianistas, guitarristas e hobos</i>	63
4.5 <i>Os discos: entre as gravações e as jukeboxes</i>	66
5 Conclusões	69
Referências bibliográficas.....	76

Apresentação

Ao adentrar uma sala de aula deve-se aceitar o pressuposto que, ao se referir a qualquer contexto histórico – Idade Média, América Colonial, Antigo Egito –, boa parte do instrumental inicial dos alunos fora construído com base em referenciais audiovisuais, desde a ambientação e vestimentas até a forma como os acontecimentos se sucedem e a personalidade e caráter das principais personagens. E isso não se aplica apenas aos jovens. Mesmo entre os adultos, e dentre estes, tanto os mais esclarecidos quanto os menos interessados também devem muito do que reconhecem acerca do passado a filmes, vídeo games e similares. O passado, assim, se faz presente através da narrativa audiovisual. Como então deixar de atentar para a forma pela qual esse passado se manifesta, quem e de que maneira o resgata e, por fim, que efeitos em termos de consciência histórica esse produto cultural causa a nível de grande público? Aqui neste presente trabalho essa é nossa preocupação: durante o século XXI assiste-se a uma explosão de filmes que revisitam a história da música negra estadunidense, e nos ateremos aqui a dois casos em particular, *Honeydripper* e *O brother, where art thou?*, para tentar compreender não a história do gênero musical *blues*, mas sim à luz da mesma de que forma ela se faz presente hoje e qual é a sua importância.

Todo historiador deve estar ciente de seu papel social. Produzimos conhecimento respondendo perguntas do nosso tempo, devendo sempre nos lembrar de onde falamos e para quem falamos. Não condeno de forma alguma aqueles que se debruçam sobre o passado exclusivamente, porém prefiro compreender a presença desse passado no nosso presente, partindo, por exemplo, da categoria explicativa do “lugar de memória”, que seria grosso modo um fragmento de outro tempo presentificado. Seguindo essa orientação é que esse esforço de pesquisa foi pautado.

Este trabalho teve início em 2010, quando passei a me interessar pelo estudo da história da música e optei por tomar o *blues* como ponto de partida. Também foi o ano em que fui apresentado por meu desde então orientador, o Profº Drº Dennison de Oliveira, às metodologias inerentes à utilização de fontes audiovisuais para a pesquisa histórica. O estudo vem se desenvolvendo desde

então, tendo sido iniciado já em 2011 em minha monografia de conclusão de curso, *Sobre blues & Cadillacs*, onde analisei o filme *Cadillac Records*. Parte do quadro teórico relativo às abordagens metodológicas do trato de fontes fílmicas também fora já apresentado em dois artigos distintos no ano de 2012 em eventos científicos, onde partindo da ideia aqui defendida da compreensão de filmes históricos enquanto lugares de memória, tal como proposto por William Gynnn, defendi a legitimidade da atualização do ofício do historiador por meio de sua adaptação para a linguagem fílmica em lugar de se limitar somente à escrita, não se excluindo mutuamente, é claro.

Aqui dou continuidade às minhas análises para materializar um pouco o que venho propondo visando uma possível contribuição a nível teórico-metodológico para a atividade de pesquisa acadêmica relativa aos estudos de história e audiovisual. O que defendo é que se pensem as fontes audiovisuais de hoje enquanto fontes do presente sobre o passado. Deixando temporariamente a busca pela verdade histórica e pelos acontecimentos, procuro pensar o presente e as formas pelas quais o conhecimento histórico é compreendido e reconhecido. Para tal, defendo também o uso da categoria explicativa da “autenticidade”, no sentido daquilo que convence, aquilo que se reconhece enquanto autêntico. Parto da análise fílmica por acreditar que seja uma mídia privilegiada para se entender a questão da consciência histórica a nível de grande público, mas não me deterei demasiado nela, frente ao fato de que este é um esforço de pesquisa com objetivos metodológicos dentro dos domínios da história, e mais especificamente da história do tempo presente. As reflexões acerca da linguagem cinematográfica, dessa forma, serão desenvolvidas na medida em que forem necessárias para a compreensão dos códigos narrativos utilizados para a exposição dos conteúdos, não sendo este um trabalho sobre cinema, mas sim sobre a presentificação do passado através da mídia audiovisual e da possibilidade de se pensar os filmes enquanto lugares de memória, para além de sua dimensão artística e mercadológica. O foco da análise aqui recai sobre os discursos manifestos e sua importância enquanto porta-vozes de algo externo à diegese: o que é o *blues* para nós, afinal, o que ele defende ou pode defender a nível social e por que certos estereótipos e lugares comuns são mais bem aceitos que outros, mesmo que eventualmente imprecisos. Eis o objetivo deste trabalho.

Como mencionado, aqui darei continuidade às pesquisas iniciadas em *Sobre Blues & Cadillacs*. Se antes fora observado o *blues* em seu momento de auge, quando chega às grandes cidades e se torna elétrico, aqui veremos o gênero em sua forma um pouco mais germinal: inserido no contexto do Sul rural dos EUA em pleno período entre guerras, ambientado num contexto de violência, exploração e desolação, imerso em misticismo, racismo e confusão político-social. Esse é um aspecto importantíssimo para análise em questão, pois essas são as características que nunca mais deixaram as canções e que definem, em última instância, a música em si.

1 Quadro teórico-metodológico

Ao partir de fontes audiovisuais para o estudo da história, seja enquanto fontes representativas do passado ou enquanto leituras do presente acerca daquilo que passou e que se lembra, é sempre imperativo que se tenha em mente a natureza inelutavelmente distinta da mesma frente à linguagem escrita. Sendo a segunda exclusivamente verbal, ou seja, se comunicando através de signos e códigos, logo naturalmente mais adaptada à transmissão de conteúdos abstratos, e a primeira se valendo também da construção de sensações através da combinação de imagem, som e movimento, devem assim ser pensadas segundo seus próprios critérios.

1.1 A questão da narrativa histórica

A narrativa é a forma pela qual qualquer forma de linguagem, verbal ou não verbal, se expressa e imputa sentido a um determinado apanhado de informações para assim conceder-lhes inteligibilidade. Hayden White propõe que no caso do discurso histórico o mesmo não está relacionado ao que de fato aconteceu, mas à relação entre um presente público e um passado, devendo assim o historiador “compreender não só o que *aconteceu* como também a *narração* do que aconteceu” (WHITE, 2001, p. 52). White assim assume o postulado de que o ato de transmitir o conhecimento é por si só uma forma de deformação na medida em que imputa sentido a uma série de objetos recortados e selecionados, ajustados entre si para conceber determinada inteligibilidade ao texto. O autor chega a tal conclusão com base em uma série de outros pensadores, como Northrop Frye, que afirma que o historiador recorreria a estruturas de enredo pré-genéricas com o objetivo de tornar o conteúdo apresentado mais inteligível e compreensível ao leitor, apelando a representações plausíveis dentro de um universo de referências, semelhante ao que um autor de ficção faria, ideia que entra em sintonia com as de R. G. Collingwood, também consultado e citado por White, que afirma a existência de uma “imaginação

construtiva” dentro de qualquer discurso, que em história seria o ato de “preencher as lacunas” entre os “fatos” que constituem a narrativa. Partindo de Collingwood, temos também a assertiva de que não somente o historiador como também qualquer indivíduo que se proponha a transmitir qualquer forma não só de conhecimento histórico como também de memória, experiência ou ideia está submetido a condicionantes involuntários e inerentes a qualquer autor que lhe influirão, moldando em parte seu discurso desde o primeiro momento.

Roman Jakobson ainda contribui para essa leitura ao apontar a importância da posição da mensagem presente no discurso, o que determinaria o sentido da narrativa através de uma espécie de “hierarquização” de eventos. Nesse sentido Claude Levi-Strauss também denuncia e ataca essa peculiaridade da narrativa histórica, que seleciona e “recorta” o “fato”, tornando-o inteligível através de operações semelhantes às empregadas na ficção. Para Levi-Strauss, dessa forma, a história deveria admitir que jamais escapa completamente à natureza do mito, uma vez que “os fatos históricos não são de forma alguma ‘dados’ ao historiador, mas, antes, são ‘constituídos’ pelo próprio historiador” (WHITE, 2001, p. 71).

Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (2010), parte de um princípio semelhante. Para Foucault, o autor seria o princípio de agrupamento do discurso, ou seja, o agente que ordena os elementos e lhes imputa sentido mediante sua estrutura narratológica, sendo “unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2010, p. 26).

Hayden White ainda propõe que se pense a constituição da narrativa histórica considerando a existência de *tropos* literários que definiriam o sentido do discurso, sendo os principais a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Formulada a partir de conceitos como as estruturas de enredo pré-genéricas de Frye e a imaginação construtiva de Collingwood, percebemos que essa teoria de White visa compreender as interfaces do discurso que, conscientemente ou não, condicionam o seu conteúdo e o sentido que lhe é imputado. Robert Rosenstone parte desse modelo de *tropos* para pensar a questão da narrativa no cinema, apontando em *A história nos filmes/Os filmes na história* seus equivalentes, que seriam a compressão, a alteração, a condensação e o deslocamento (2010, p. 64). Essas categorias identificadas atuariam em todo e qualquer discurso adaptando-o e concedendo-lhe inteligibilidade dentro da mídia em que é exposto, levando em conta

questões abordadas adiante aqui como as convenções de gêneros dramáticos proposto por Bordwell.

Temos assim que tanto para White quanto para Rosenstone o cinema detém mecanismos igualmente legítimos, apesar de distintos, que a história acadêmica escrita para reproduzir o passado. Para Rosenstone o cinema se mostra inclusive mais eficiente em determinada instância:

“Pelas convenções da mídia visual serem fortes e, para os historiadores, inicialmente assustadoras, elas também servem para expor as convenções e limitações da história escrita. O filme assim sugere novas possibilidades de representação do passado, possibilidades que poderiam permitir à narrativa histórica recobrar o poder que já teve quando era mais profundamente enraizada na imaginação literária” (ROSENSTONE, 1988, p.14, tradução nossa).

O consenso entre os autores é o de que ambas as formas de se abordar o passado tendem a “distorcê-lo”, ou melhor, manipula-lo em certa medida. De uma forma ou de outra, mecanismos associados à subjetividade, intencionalmente ou não, interferem na transmissão do conhecimento histórico. Seja através da escrita ou da mídia audiovisual a ideia de “reflexo” do passado seria inviável. Como afirma White em seu artigo “Historiography and Historiophoty” (1988),

“Nenhuma forma de história, visual ou verbal, ‘reflete’ tudo ou mesmo grande parte dos eventos ou cenas (...) Toda história escrita é produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação exatamente como aquelas usadas na produção de uma representação fílmica.” (WHITE, 1988, p. 2-3, tradução nossa).

Cabe assim ao historiador atentar não para a fidelidade do conteúdo exposto, mas sim para a forma pela qual ele é representado e apresentado e para a mensagem presente para que assim possa buscar compreender os mecanismos atuantes e consequentemente as motivações por trás daquilo que chega até nós.

1.2 Limites e possibilidades do cinema em termos de conhecimento histórico

Precisamos desde o primeiro momento em que nos debruçamos sobre uma fonte audiovisual nos conscientizar a respeito de sua natureza particular: essencialmente diferente da linguagem escrita, a linguagem fílmica deve ser

analisada segundo seus próprios critérios, uma vez que suas verdades são polissêmicas, e não exclusivamente verbais. Citando primeiramente as ideias de Marc Ferro, em *História & Cinema* (1993) temos a compreensão do discurso cinematográfico dito histórico enquanto uma “uma contra-análise, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições” (FERRO, 2010, p. 11), representando um contraponto crítico da sociedade codificada que o produz. Para o autor, uma obra cinematográfica diz não apenas a respeito do recorte temporal que representa, mas também daquele momento de onde fala, do contexto de produção; segundo o autor, “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Além da realidade apresentada, eles permitem atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível” (FERRO, 2010, p. 47).

Eduardo V. Morettin, em seu artigo sobre a obra de Ferro, destaca que o passado reconstituído pelos filmes é por excelência um passado mediatizado, e que, dessa forma, devemos partir das perguntas postas pela própria obra, e não de questões externas à diegese; deve-se buscar compreender o que o filme conta, o como ele o faz e com qual objetivo, e não como sendo um retrato ou reflexo objetivo.

Além disso, analisando o papel social do historiador, Ferro destaca que a função primeira do historiador seria a de “restituir à sociedade a história da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta (...) [e sendo assim] O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da história” (FERRO, 2010, p. 56).

Seguindo a tradição francesa a que faz parte, Ferro observa que “aquilo que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a história” (FERRO, 2010, p. 32), e dessa forma a tomada de obras fílmicas enquanto fontes históricas se torna legítima e justificada, aos olhos do autor.

Robert Rosenstone em *A História nos Filmes/Os Filmes na História* (2006) retoma essa questão do ofício do historiador. Para o autor, devemos “aceitar a ideia de que a história não é mais (nem menos) do que uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas, períodos que desapareceram” (ROSENSTONE, 2010, p. 191), sendo o historiador “alguém que dedica uma parte significativa de sua carreira a criar (em

qualquer mídia) significado a partir do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 174). A história deveria assim abrir seus horizontes e perceber na mídia audiovisual não apenas novas possibilidades de fontes, mas também novas formas de transmissão do conhecimento histórico; um novo tipo de história, que segundo o autor poderia ser denominada de “história como visão”, algo mais ligado ao ato de transmitir o conhecimento histórico e uma leitura sobre o passado, pensando pelo viés já comentado da narrativa.

Rosenstone ainda destaca a necessidade de se compreender que as formas de expressão da linguagem escrita e da audiovisual são distintas, possuindo cada uma seus prós e contras particulares, devendo ser julgadas e analisadas segundo seus próprios preceitos, ou seja, levando-se em conta as limitações inerentes a cada uma, uma vez que, ao passo que a mídia escrita conta mais fortemente com a autorreflexão e a abstração, a audiovisual conta também com o imagético e as emoções, a construção de sensações e de movimento. Partindo das ideias de Francis Vanoye, William Guynn em *Writing History in Film* (2006) observa também que diferentes mídias se expressam por diferentes formas de narrativa, e que lidam com diferentes maneiras de abordar o “como” e o “o que”. Segundo Guynn:

“O cinema nos proporciona uma analogia convincente do espaço concreto, um simulacro que visa aperfeiçoar o fluxo de tempo com uma única tomada, e reproduzir o movimento de fenômenos reais no espaço. Dada a concretude de sua expressão, não surpreende que o filme tenha dificuldade em expressar noções abstratas. Textos literários, por outro lado, detém imenso poder de abstração uma vez que a linguagem [escrita] é a fonte de todo produto intelectualizado, mas encontra limitações em produzir uma imitação persuasiva de fenômenos reais da forma como ocorreram no tempo e espaço” (GUINN, 2006, p. 72-73, tradução nossa).

David Bordwell em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” (1986), partindo da análise dos elementos que definiriam as características fundamentais da narrativa *mainstream* do drama hollywoodiano, aponta para a existência de três elementos fundamentais que interferem na trama: primeiramente a noção de observador invisível gerada pelo jogo de câmeras, que almejaria produzir certa dimensão de realismo à obra, garantindo a consistência da narração clássica mediante a ocultação de seus dispositivos codificados. Temos ainda a perspectiva dos gêneros cinematográficos (thriller, western, comédia, musical) que, como nos aponta o autor, definem em grande medida como a trama se

articulará, submetida a convenções pré-determinadas que devem ser perseguidas a fim de obter o sucesso de público, previamente instrumentalizado para assimilar determinados tipos de “formas de contar”¹ uma história. Temos ainda o chamado *star-system*, que atua na criação de protótipos de personagem básico, submetendo assim a obra às dinâmicas de mercado relacionadas a *Hollywood* e a todo esse sistema que envolve celebridades e propaganda. Nesse sentido podemos pensar também na análise que George F. Custen propõe em seu artigo “Making History” (1992), onde aponta para o que chama de retórica da fama: “*In movies, the actor portraying the eminent figure had an actual, corporeal existence outside the narrative frame of a particular biographical life that may or may not have been congruente with the figure depicted*” [Em filme, um ator retratando uma figura eminente tem uma existência atual e corpórea externa à narrativa de uma vida biográfica particular que pode ou não ter sido congruente com a figura descrita] (CUSTEN, 1992, p. 68). Para o autor nossa concepção a respeito de personalidades históricas representadas em filmes está submetida a um filtro duplo ligado à celebridade que o interpreta: num primeiro grau relacionado à performance do ator e num segundo a toda a dimensão propagandística e publicitária externa ao filme envolvida.

Natalie Zemon Davis, que esteve envolvida na produção do filme histórico *O Retorno de Martin Guerre* (1982), aborda a questão da autenticidade atribuída aos filmes históricos. Em seu artigo “‘Any Resemblance to Person Living or Dead’: Film and the Challenge of Authenticity” (1986) a autora nota que um filme tende a ser percebido enquanto autêntico na medida em que reforça um passado “reconhecido”, propondo assim que se pense a questão não pelo prisma da exposição factual ou do grau de similitude – roupas, cenários –, mas sim pela medida em que o filme consiga retratar questionamentos e aspectos ligados ao imaginário coletivo de determinado recorte temporal. Sumiko Higashi, por exemplo, analisa em “Walker and Mississippi Burning: Postmodernism versus Illusionist Narrative” (1995) que o filme *Walker* (1987), a despeito de seus anacronismos intencionais, constrói uma rica leitura do contexto que retrata, propondo inclusive debates com o próprio presente a respeito

¹ Em um sub-tópico de seu texto intitulado “A lógica da espectralidade clássica” (BORDWELL, 1986: 295), Bordwell aponta para “motivações” da linha causal da trama, como a “realística”, a “composicional”, a “transtextual”, a “genérica” e a “artística”, que estariam diretamente relacionadas a séries particulares de *schematas*, hipóteses e inferências particulares do espectador, que estaria segundo o autor muito bem preparado com noções “canônicas” e gerais que o levariam a compreender e a esperar por determinado desenrolar da trama segundo categorias prévias apreendidas, escravas não somente dos dispositivos inerentes ao drama hollywoodiano como também das convenções estilísticas de gênero, tais como romance, *western* ou comédia.

de questões como racismo e imperialismo (1988, p. 219). Robert Brent Toplin ainda defende em “The Filmmaker as Historian” (1988) a primazia da presença do passado no presente, e não do presente no passado ao se construir uma representação adequada acerca do passado², legitimando a produção cinematográfica enquanto “especulação poética”. O objetivo “ideal” de um filme histórico seria em última medida propor uma reflexão a respeito daquilo que retrata, bem como o historiador de ofício faria. Mas seria isso possível? Para os autores aqui consultados, a resposta é positiva.

Vários pesquisadores, em especial Robert Rosenstone e Hayden White, apontam e defendem a possibilidade de transmissão, senão de conhecimento objetiva e academicamente constituído, ao menos de uma consciência histórica crítica através de determinados filmes considerados artísticos ou inovadores, como propõe Rosenstone em *A história nos filmes/Os filmes na história*. Seriam filmes capazes de provocar uma autorreflexão crítica. Escapando às normas inerentes ao drama hollywoodiano clássico abordadas por David Bordwell, esses filmes se dão à liberdade de construir suas narrativas ignorando convenções genéricas por não almejarem a construção de uma ilusão realista, mas sim a transmissão de uma ideia abstrata. Os já mencionados *O Retorno de Martin Guerre* e *Walker*, trabalhados por Natalie Zemon Davis e Sumiko Higashi, são bons exemplos desse tipo de “anti-gênero” cinematográfico. Davies inclusive, pensando nessa proposta de filmes auto reflexivos e narrativamente críticos, aponta para três formas possíveis e aplicáveis de manifestação dessa reflexibilidade em filmes: a) lembrar ao espectador da distância entre passado e presente, se valendo por exemplo da alternância entre tomadas em preto e branco e coloridas, construindo assim uma conexão entre um recorte atual e outro distante; b) sugerir versões múltiplas, como no caso de *Reds* (1981), onde depoimentos diversos atuam para que se anule qualquer possibilidade de visão una a respeito da personagem em questão; e c) expor mediante diversas formas os meios pelos quais o conhecimento a respeito do passado chega até nós, trazendo referências como manchetes de jornais ou herança material.

² Aqui, naturalmente, o que Toplin intenciona dizer é que é importante que o filme, enquanto representação do passado, traga em si questionamentos do presente, destacando as continuidades entre o passado e a atualidade, e não que aspectos do presente sejam projetados anacronicamente sobre o passado.

Partindo dessas considerações, pensemos agora a respeito das possibilidades da produção de conhecimento histórico por meio da linguagem fílmica com base em um exemplo concreto: a memória midiaticizada.

1.3 Filmes e lugares de memória

Para o pesquisador William Guyann podemos pensar filmes enquanto “lugares de memória” na medida em que conectam grupos sociais do presente a eventos do passado, convidando os mesmos a repensar sua experiência presente e a remodelar seu futuro à luz de um processo que reviva ou recrie significado a partir do evento representado (2006, p. 178). Essa categoria explicativa utilizada aqui do “lugar de memória” fora cunhada originalmente por Pierre Nora, que propõe que, em virtude de um processo de aceleração da história que criaria um distanciamento e uma ruptura entre um passado morto e o presente, há uma explosão de lugares de memória. Para o autor, “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p.7), ou seja, criam-se mecanismos de rememoração que visam gerar um vínculo entre o presente e um passado opaco e nebuloso, distante demais para suscitar qualquer tipo de identificação ou continuidade. Esses mecanismos – os “lugares de memória” – são definidos da seguinte maneira:

“simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaindo da mais abstrata elaboração.

São lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus distintos (NORA, 1993, p. 21).

Diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. Templum: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo, espaço e tempo – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade; e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 27).

A função de um lugar de memória, dessa forma, corresponderia a ser quase que uma janela para o passado, ou melhor, uma espécie de “passado presentificado”: através de seu significado agregado, de seu sentido simbólico, ele teria por objetivo último conectar o presente a um passado opaco e nebuloso que perdera sua correspondência com o devir. Os lugares de memória funcionam não só como mecanismos mnemônicos, mas também enquanto elementos constituintes e reforçadores de diversas identidades. Um lugar qualquer se torna um lugar de memória na medida em que estabelece essa ligação e reforça esse aspecto identitário.

A respeito da problemática da memória, Nora destaca os elementos emotivos e fragmentários da mesma em relação à história:

“A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (...) A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece relativos” (NORA, 1993, p. 9).

Existe assim efetivamente uma diferença entre história e memória enquanto formas de comunicação com o passado, caracterizada pelo nível de pessoalidade envolvido e pelo projeto, pelo objetivo motivador – a consolidação de uma identidade ou a produção de um conhecimento crítico e científico acerca do passado. Entretanto, ambas podem ser pensadas em sintonia para assim compreender os diversos objetos mediante perspectivas múltiplas, atentando mais para as formas pelas quais o passado é percebido e transmitido do que para um compromisso em se acertar os fatos da forma como “realmente aconteceram”. É uma questão de se compreender a experiência histórica além do curso da história propriamente dito, bem como se analisar as diversas relações pelas quais o presente se comunica com o tempo superado.

No tocante a essa relação a respeito das formas pelas quais o passado nos é transmitido Paul Ricoeur aponta para a necessidade de se pensar o processo de rememoração enquanto uma relação pautada na representação de uma experiência

vivida que se manifesta no presente, permeada por questões e elementos inerentes ao contexto. Como encontramos em *A memória, a história, o esquecimento* (2000), com base nas ideias de Husserl, temos que:

“Impõe-se, então, o jogo entre o lembrado, o fictício e o representado, contra o fundo da oposição global à percepção, cujo objeto se apresenta a si mesmo de forma direta; o representado prevalece sobre o fingido por seu caráter indireto, pois uma imagem física oferece suporte. O corte passa, então, entre a imagem e a coisa, a coisa em questão, não a coisa no espaço. Ora, se a lembrança é uma imagem nesse sentido, ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima, desse ponto de vista, da percepção. (...) Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto a representação tem ainda um pé na apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação” (RICOEUR, 2007, p. 64).

Ricoeur assim propõe que a imagem rememorada seria não mais que uma representação virtual, “a lembrança pertence ao ‘mundo da experiência’ frente aos ‘mundos da fantasia’, da irreabilidade” (RICOEUR, 2007, p. 66), caracterizando assim o que o autor denomina de “o cada vez presente”, ou seja, a nossa visão do passado estaria sempre sendo reconstruída – e mesmo distorcida – em função das questões do presente, sendo esse um atributo próprio do ato de rememorar. O presente para Ricoeur funcionaria quase que como uma espécie de filtro, por onde todas as lembranças deveriam passar e que em última medida influenciaria na forma como elas se apresentam a nós, reconfiguradas em seu trajeto pela experiência histórica distinta e mesmo por aspectos pessoais e psicológicos circunstanciais.

Outro elemento muito caro à análise de Paul Ricoeur com relação ao processo de rememoração é o advento do esquecimento. Para o autor, seria impossível se pensar o ato de se resgatar algum elemento do passado sem se esquecer, negligenciar ou mesmo ocultar outros. Sendo o testemunho para Ricoeur o meio fundamental de transmissão da memória, somos levados a pensar a questão da narrativa e da impossibilidade da comunicação de uma totalidade devido à própria natureza seletivo do ato de narrar – como comentado anteriormente. Lembrar-se de algo implica em narrar o passado, recontar uma história a luz de condicionantes presentes. O esquecimento, ou mesmo a simples ausência de determinado elemento, seria assim inevitável.

Retomando a questão da memória no cinema, e em especial a questão do cinema enquanto lugar de memória proposta por Guynn, Pierre Nora nos afirma que,

uma vez que haja distanciamento e mediação entre o passado e o presente, a memória cede lugar à história, e essa passagem “obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p. 17). Marc Ferro observa que “doravante, cada povo, cada grupo social quer ter o domínio de sua própria história e, em busca de sua própria memória, cada qual recria para si mesmo um passado” (FERRO, 2010, p. 176), e aponta inclusive para a ideologia *salad bowl*, onde cada grupo étnico e cultural passa a glorificar e legitimar sua identidade. Paul Ricoeur ainda destaca que “a história se interessa, sobretudo, pelas diferenças e pelas oposições. Cabe, então, à memória coletiva (...) reforçar as novas instituições sociais ‘com tudo que se possa retomar de tradições’” (RICOEUR, 2007, p. 407), concluindo que “a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 48).

Há ainda de se atentar para outra questão pertinente. Como afirma Paul Ricoeur, “o passado reconhecido tende a se fazer valer como passado percebido” (RICOEUR, 2007, p. 56), ou seja, nossas representações – imagens virtuais construídas em relação a uma apresentação prévia no passado – tendem a ocupar o lugar de objeto efetivo na ausência do próprio objeto então distanciado. Nessa linha, Robert Rosenstone constata que os filmes históricos “mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (ROSENTONE, 2010, p. 18), e Marcia Landy concorda, apontando para o fato de que, ao celebrar eventos forjadores da identidade nacional, “*these films frequently served as a form of collective morality as well as source of morale*” [Esses filmes frequentemente servem como forma de moralidade coletiva bem como de fonte de moral] (LANDY, 1998, p. 8). Estudar assim as formas de representação do passado em filmes históricos implica diretamente estudar as formas pelas quais o presente se relaciona com o passado, através não só das representações como também da recepção; uma representação bem sucedida e bem recebida pelo público corresponde a uma imagem compartilhada a respeito de determinado elemento do passado.

1.4 O som nos filmes

Em um trabalho de pesquisa que se debruça sobre filmes que tem a música como protagonista não poderíamos deixar de mencionar a importância que a trilha sonora exerce. Michel Chion em *A Audiovisão: som e imagem no cinema* (2008) aponta para o que chama de contrato audiovisual, que corresponderia a uma relação simbiótica entre as imagens projetadas e os sons que as envolvem, visando criar uma ilusão realista mais convincente. Sendo encaixadas de forma sincrônica – as cenas de maior intensidade sendo destacadas pela sonoplastia ou pela música – ou em contraponto – que seria o ato de posicionar som e imagem de forma contrastante (CHION, 2008, p. 36) –, a trilha sonora sempre afetará a forma como as imagens são interpretadas, interferindo nas nossas concepções de temporalidade e espacialidade e gerando mesmo a ilusão de envolvimento e ambientação, imputando a determinada cena desde a aura de suspense e de ansiedade e frenesi até a maior monotonia ou tranquilidade.

Esses efeitos de ambientação devem muito à ferramenta Dolby Digital Surround e seu sistema 5.1 – três autofalantes centrais localizados junto à tela, aos quais costumam ser reservados os diálogos e as informações mais importantes e intra-diegéticas, um subwoofer responsável por frequências extremamente graves, e dois periféricos surround. A grande inovação se deve precisamente a essa evolução da ideia de *stereo* para a de *surround*, pois os cineastas agora podem jogar melhor com a ambientação, posicionando ruídos, músicas ambientes, ecos e outros tipos de informação sonora nesses canais localizados fora do centro narrativo, proporcionando assim uma imersão maior do espectador. Gianluca Sergi em *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood* (2004) inclusive destaca que o advento da ferramenta levou os novos cineastas a repensar todo o ato de se produzir um filme e a se adaptar às novas possibilidades. Dentre elas, Chion nos destaca o silêncio, tendo em vista que “o Dolby Stereo aumenta a possibilidade de um vazio no som, e ao mesmo tempo, aumenta o espaço suscetível de ser preenchido. É esta capacidade do vazio, e não apenas do cheio, que oferece possibilidades inexploradas” (CHION, 2008, p. 122). Tendo sido bem explorada desde 1977 com *Star Wars* de George Lucas, como nos muito bem destaca Sergi, essa ferramenta abre novas portas que vêm sendo cada vez mais bem exploradas

no cinema e que levam aqueles que se debruçam sobre fontes audiovisuais a atentar para toda uma outra gama de elementos para além do discurso audiovisual, dos enquadramentos e fotografias e das condições sociais de produção da obra enquanto produto mercadológico. Como nos afirma Sergi, a trilha sonora é composta de quatro elementos: os ruídos, os diálogos, as músicas e o silêncio, devendo ser cada um analisado enquanto símbolo dentro da obra, atentando-se também para a forma e posição de determinado elemento, como propõe Chion, que afirma que os sons podem aparecer de forma ambiente (o som-território), interno (dentro da dimensão subjetiva e íntima das personagens), *on the air* (como o som de um rádio), podendo ainda estar localizados dentro da diegese ou também de forma acusmática. A essa construção total entre elementos sonoros e a imagem o autor chama de supercampo (2008, p. 119).

Compreender os usos das camadas sonoras, a ambientação e os destaques construídos com a tecnologia Dolby Digital Surround, ainda mais se tratando de filmes com a música enquanto protagonista, aparecendo ora de forma intra-diegética, executada na cena, ora extra-diegética, se limitando a ambientar a cena e dar o tom emocional desejado, é definitivamente uma etapa fundamental para a análise de fontes audiovisuais e que por vezes é negligenciada, mas que complementa inquestionavelmente a observação do discurso cinematográfico.

2 O blues

O *blues* é um gênero musical nascido no Sul dos EUA. O momento exato de sua origem não é preciso, mas sabe-se que os primeiros contornos estéticos que o definiriam surgiram por volta de 1890 e se consolidaram mais fortemente durante as décadas de 1920 e 1930, período de atuação de grandes intérpretes como Charley Patton, Son House, Tommy Johnson e Robert Johnson. Seu apogeu se deu durante a primeira metade da década de 1950, sofrendo grande baixa de popularidade a partir de 1956 com a consolidação do *rock n' roll* enquanto estilo favorito da nova juventude, vivenciando ainda um sopro de renovação a partir de 1960 graças ao interesse de grupos revivalistas interessados pela cultura *folk* e de grupos de *rock* ingleses da época como Led Zeppelin, Rolling Stones e Cream. O grande sucesso experimentado durante o pós-guerra se deu em parte graças à consonância de fatores: a industrialização do Norte aliada à mecanização das plantações do Sul levaram milhares de indivíduos negros a migrarem para polos industriais como Chicago em busca de trabalho e melhores condições de vida. Lá os músicos de *blues* que já atuavam com relativa popularidade no meio rural encontraram meios de gravar e publicar seu material artístico através de um número cada vez maior de selos independentes especializados na chamada *race music*, que gozava de um enorme público, uma vez que um imenso contingente de migrantes vindos do Sul habitava essas grandes cidades e o estilo era uma marca nostálgica do seu passado recente.

Mas nem só a nostalgia seria suficiente para satisfazer um público que agora vivenciava o cotidiano na cidade grande. Grandes artistas como Muddy Waters, Howlin' Wolf e Little Walter ganharam espaço adicionando ao gênero musical típico do Mississippi elementos novos e mais modernos, como a bateria, a guitarra elétrica e a gaita amplificada. Companhias como a Chess de Chicago, a Modern de Los Angeles, a King de Cincinnati e a Atlantic de Nova York, boa parte comandadas por indivíduos de origem judia, fizeram fortuna se aliando a esse grupo de músicos que na metade do século XX revolucionaram a música ocidental e tiveram papel protagonista nos movimentos sociais relativos a questões de raça nos EUA.

Os estudos relativos ao *blues* datam de muito tempo atrás, quase tão antigos quanto o próprio gênero em si. David Evans, em *Big Road Blues* (1982),

mapeia rapidamente a história desse ramo de estudos tradicional, comentando desde o trabalho do sociólogo e etnólogo Howard W. Odum, intitulado *Folk-Song and Folk-Poetry As Found in the Secular Songs of the Southern Negroes*, de 1911, passando por Will H. Thomas e W. Prescott Webb até chegar a John A. Lomax, que em 1917 publica um artigo intitulado *Self-Pity in Negro Folk-Songs*, onde, assim como seus antecessores, caracteriza o *blues* enquanto um reflexo narrado da realidade do negro estadunidense (EVANS, 1982, p. 38).

Durante a década de 1920, como nos mostra o autor, alguns outros artigos relacionados ao gênero musical foram publicados, incluindo obras de Carl Van Vechten, Carl Sandburg, John Jacob Niles e Dorothy Scarborough, assim como o trabalho publicado em 1926 por Odum e Guy B. Johnson, *Negro Workaday Songs* e *American Negro Folk-Songs*, publicado em 1928 por Newman I. White, considerado por Evans “distorção da realidade” (EVANS, 1982, p. 91).

Evans destaca que, durante as décadas de 1930 e 1940, os trabalhos de campo do etnólogo John A. Lomax e de seu filho Alan correspondem aos mais importantes e relevantes do momento (1982, p. 92), principalmente se comparados à produção de contemporâneos como Max Jones, Rudi Blesh e Samuel B. Charters. Um comentário positivo, entretanto, é destinado às obras dos ingleses Paul Oliver e Mike Rowe – o primeiro produzindo durante a década de 1960, basicamente, e o segundo durante a de 1970 –, destacando inclusive *The Story of the Blues* de Oliver, publicado em 1969, como “*the best available historical survey of the blues*” [o melhor exame histórico do *blues* disponível] (EVANS, 1982, p. 100). Para Evans, inclusive, esses trabalhos produzidos por “não-americanos” não só não deixam a desejar como são muito bons e contribuem para a construção do conhecimento acadêmico.

Atualmente, em pleno século XXI, vemos também reemergir um grande interesse pelo tema, constatado através do grande número de trabalhos publicados sobre o assunto – consultados aqui, por exemplo, *Spinning Blues Into Gold: The Chess Brothers and The Legendary Chess Records* (2000), de Nadine Cohodas, *Can't be Satisfied: The Life and Time of Muddy Waters* (2002), de Robert Gordon, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf* (2004), de Mark Hoffman e James Segrest, e *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs* (2003), de David Grazian.

Passemos agora para a análise das obras consultadas. Numa ordem cronológica, o primeiro a ser comentado é *Chicago Blues: The City & The Music*, de

1975, originalmente publicado como *Chicago Breakdown* por Mike Rowe, um historiador inglês especializado em *blues*. Nesse trabalho Rowe procura compreender as origens e o desenvolvimento do *blues* de Chicago. Sua tese principal é a de que a “qualidade” da migração definiu as características do gênero (1975, p. 211). O autor chega a essa conclusão ao analisar os padrões de migração dos negros do sul agrário – o *Deep South* – rumo às grandes cidades³, percebendo assim que a cultura rural que dominava a cena de Chicago era originária em maior parte do Mississippi, ao passo que na Califórnia, por exemplo, onde os irmãos Bihari comandava o selo musical Modern, a maioria dos migrantes vinha de estados como o Texas e Oklahoma, que tinham uma tradição musical completamente diferente. Segundo Rowe, isso se deve em parte às linhas férreas que atravessavam o país; os indivíduos simplesmente pegariam carona, clandestinamente – *hobo* – ou não, no trem mais próximo que os levasse para as grandes cidades. No caso do Mississippi, havia a Illinois Central Railroad, que ia de New Orleans a Chicago em vinte e quatro horas (ROWE, 1975, p. 32-33), sendo assim, segundo o autor, o fator predominante que definiu esse padrão de migração (1975, p. 35).

Na sequência temos o clássico estudo de Albert Murray, *Stomping the Blues* (1976). Aqui, numa leitura simples e direta, o autor tenta passar para o leitor os referenciais básicos para a compreensão do que vem a se entender a respeito de *blues*, desde sua forma e às performances até as relações sociais envolvidas, como a relação do estilo com religião e com a cultura *folk*.

Giles Oakley em 1977 lança um brilhante estudo denominado *The Devil's Music: a history of the blues*, onde bem como Murray narra a assim chamada história do *blues* até aquele presente momento, mas de forma muito mais profunda. Partindo da análise das tradições no tempo da escravidão, focando nas tradições locais e no perfil dos principais indivíduos relacionados à música, o autor acredita que o *blues* exerceu e ainda exerce um papel muito importante na construção de uma identidade afro-americana, e reforça o argumento ao analisar as ondas de interesse pelo gênero que se sucederam com o tempo – os folcloristas na década de 1930, os revivalistas na década de 1960 e finalmente a ação de Willie Dixon a partir daí até a fundação da *Blues Heaven* nos anos 1980. Para Oakley, o *blues* mais do que

³ Segundo uma tabela que contabiliza a relação de migrantes negros do sul para cidades do norte e oeste durante o período entre 1920 e 1932 presente na página 31, percebe-se que o estado de Illinois recebeu 50.851 migrantes negros do estado do Mississippi; mais do que qualquer outro estado, abrigando aproximadamente 2/3 dos migrantes originários desse estado.

exercer uma função identitária e nostálgica num primeiro momento também ajudou esses indivíduos a adquirir um *status* mais legítimo dentro da cultura estadunidense por participar da construção de sua tradição, e posteriormente a lembrar às futuras gerações de como o legado da escravidão pôde ser superado por meio dessa manifestação artística, a despeito de todas as dificuldades.

Em *Big Road Blues* David Evans nos apresenta instrumental para compreender as implicações apresentadas por Rowe relativas ao processo de migração. O autor enfatiza a existência da tradição local e que caracteriza o estilo de *blues* executado em determinadas partes do sul por diferentes grupos regionais. Tomando o caso da pequena região de Drew, no Mississippi, onde grandes nomes do *blues* rural teriam se encontrado, tocado junto e trocado experiências, tais como Charley Patton, Tommy Johnson e Howlin' Wolf, Evans observa de que forma certos números performáticos correspondiam a lugares comuns que eram constantemente revisitados pelos músicos, uma vez que esses indivíduos eram em sua maioria esmagadora analfabetos, sendo essa tradição essencialmente oral. O caso analisado da canção "Big Road Blues" é um bom exemplo dessa tese, uma vez que remete à estrutura temática que Howlin' Wolf irá futuramente tomar como base para compor dois de seus grandes sucessos: "Moanin' at Midnight" e "Smokestack Lightning", principalmente (EVANS, 1982, p. 274).

Somando as análises de Rowe e Evans, compreendemos que o *blues* detinha as características relacionadas à tradição local de seus migrantes, tendo em vista que cada cidade fora destino de migrantes vindos de diferentes estados. Além disso, podemos compreender o grande sucesso e receptividade do estilo nessas cidades habitadas por tantos nativos de mesma regionalidade e que viam na música um elemento nostálgico, como nos foi mostrado em *Cadillac Records* e confirmado pela literatura.

Três trabalhos também foram muito importantes para essa pesquisa por mapearem historicamente o *blues*, localizando as principais trajetórias e conectando-as. O primeiro é *Deep Blues: A Musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World*, de Robert Palmer. Publicado em 1981, esse estudo visa compreender a ascensão do *blues* rural arquitetado por grandes ícones como Charley Patton, Robert Johnson e Muddy Waters – foco da narrativa, inclusive – rumo ao sucesso global, passando pela trajetória de inúmeros músicos e

por importantes elementos da história do gênero – o *King Biscuit Time*, a cena de Chicago e os vários selos “de raça”, por exemplo.

O segundo é *The History of the Blues: The Roots, The Music, The People*, de 1995. Nele, Francis Davis traça um histórico ainda mais biográfico que o de Palmer, apresentando pequenas e breves biografias de cada grande músico citado e entrelaçando-as para assim construir uma espécie de história social do gênero. O autor ainda destaca pontos importantes a serem pensados, como a profunda relação entre a ascensão do *blues* e as inovações tecnológicas (1995, p. 8), a questão geracional que pode ser percebida e que determina mudanças tanto no público quanto nos artistas, definindo o que o autor chama de uma espécie de “transferência de poder” (1995, p. 197), e as relações que envolvem o *blues* e os variados estereótipos relativos; Davis cita uma passagem proferida por Roosevelt Sykes, um conhecido pianista do gênero, que afirma que “*a blues player ain’t got no blues, but he plays for the worried people... Like the doctor works from outside of the body to the inside of the body. But the blues works on the insides of the inside*” [um tocador de *blues* não detém o *blues*, mas toca para pessoas aflitas... como um médico trabalha do exterior do corpo para o interior do corpo. Mas o *blues* age nos interiores do interior] (DAVIS, 1995, p. 206). Essa reflexão é fundamental para compreender certas questões envolvendo dinâmica inter-racial presentes nos filmes.

O terceiro é *Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Master who Revolutionized American Music* (2008), de Ted Gioia. Aqui o autor basicamente traça uma análise profunda sobre o *blues* em seu primeiro momento mais rural, dando grane foco à vida nas fazendas, às prisões e campos presidiários de trabalho forçado, focando também em trajetórias específicas que lhe ajudam a esclarecer melhor seus argumentos. Segundo o autor, o *blues* não teria como ter surgido em outro contexto, pois as suas bases – a improvisação, a abordagem vocal, o caráter errante de seu conteúdo lírico e mesmo da performance – foram determinadas pelo isolamento da vida urbana (2009, p. 4) bem como pelas tribulações experimentadas por esses indivíduos que conviviam diariamente com a dura realidade do Sul, vivenciando uma natureza hostil, um contexto social segregacionista e extremamente racista e condições de trabalho que muito se assemelhavam às da escravidão, fora o abandono e a violência que se disseminava pelo meio rural e os conflitos religiosos entre a crença cristã e os cultos afrodescendentes. Gioia dessa forma acredita e defende em seu livro que essas condições presentes no Sul rural

dos EUA definiram o gênero e foram as bases para a consolidação do que viria a proliferar nas grandes cidades poucas décadas depois.

Ambos os trabalhos foram de fundamental importância para localizar historicamente as personagens dentro do contexto em que se encontram.

Com a leitura da bibliografia a que tive contato notei que uma importantíssima questão a ser pensada é a ideia de *autenticidade* ao se pensar a história do *blues*, e julgo aqui que esse é um termo chave e que deve ser problematizado. Por autêntico aqui se pensa aquilo que melhor gera identificação do presente frente ao passado. Não se remete à ideia de original ou legítimo, mas daquilo que é mais convincente, ou seja, aquilo a que um grupo ou público efetivamente reconhece como parte conhecida do passado. É uma questão mais do presente no passado do que o passado no presente: lembrar-se de algo de determinada forma e esperar que aquilo que se vê corresponda àquela imagem projetada, que não necessariamente é “legítima”, mas carrega mesmo assim essa ideia de “autêntica”.

Cito primeiramente o trabalho de Benjamin Filene, historiador relacionado à Minnesota Historical Society, em St. Paul. Em *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music* (2000) o autor parte dos primeiros trabalhos de folcloristas – os mesmos mencionados por Evans aqui anteriormente – passando pelas viagens de campo dos Lomaxes nas décadas de 1930 em diante até os movimentos revivalistas da década de 1960 para compreender o que chama de *culto da autenticidade*. De acordo com Filene, buscou-se desde sempre encaixar os objetos em modelos pré-definidos do que seria o autêntico. Num primeiro momento os pesquisadores, ainda debruçados sobre canções folclóricas herdadas da tradição inglesa e as chamadas “canções de *cowboy*”, buscavam músicas autênticas, aquelas que não teriam sofrido influência alguma do progresso. Num segundo momento, capitaneado por John Lomax e seus filho, passa-se a registrar fonograficamente outras canções e o foco recai mais para as obras que contivessem certa pureza associada à cultura nativa estadunidense, em lugar daquela ligada ao velho continente. Nesse contexto é que o *blues* passa a gozar de certa proeminência e passa a ser reconhecido como parte da cultura americana. Entretanto, se antes a autenticidade era pensada em termos de canções puras, sem influência da vida moderna, agora a autenticidade passa a ser pensada a um nível de performance. Um bom exemplo é o caso de Leadbelly: descoberto em uma *county farm* –

fazendas presídio onde os condenados por crimes graves eram mandados para trabalhar sob condições terríveis – em Angola, Texas, Hudie Ledbetter impressionou Alan Lomax por seu imenso repertório de canções folclóricas e pela paixão manifestada por sua performance, o que lhe rendeu uma alma de “passado presentificado”, em elo entre a tradição e o contemporâneo, com a cultura *folk* imortalizada no corpo de um presidiário que, como acreditava-se, devido ao seu isolamento nos campo de trabalho, pôde assim manter as canções do passado imaculadas. Esse *status* de peça autêntica do passado viria a se tornar uma maldição na carreira de Leadbelly que não pôde achar uma forma de conciliar as demandas de mercado com essa aura de autenticidade que lhe demandavam. Como aborda Filene, quem veio a dominar o *culto de autenticidade* foram Muddy Waters e Willie Dixon, que conseguiram achar caminhos para soar autenticamente *folk* combinando elementos populares do presente, permitindo carreiras muito mais longevas e comercialmente mais bem sucedidas. Dessa forma o autor nos ajuda a pensar como a ideia do que seria “autêntico” se consolidou e a que ela se refere: ao outro, àquele elemento preso num passado e que se manifesta no presente de forma quase intocada. Para Benjamin Filene, o *culto de autenticidade* se baseia na ideia de alteridade (2000, p. 63).

Outro trabalho que merece ser comentado aqui é *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs* (2003), de David Grazian. Esse trabalho foi muito inspirador pela sua abordagem extremamente diferente das demais. Nele, o sociólogo busca compreender as relações existentes na cena noturna atual da cidade de Chicago no que se refere aos bares temáticos de *blues*, aos públicos e seus anseios e aos músicos envolvidos. Grazian analisa como a questão da autenticidade é pautada por estereótipos, e visa compreender o que se enxerga e se entende efetivamente por *blues*, e mais ainda, o que se espera de um *bluesman*. O autor fica surpreso ao perceber que o público espera por indivíduos marcados pelas características remetentes a um passado distante – músicos analfabetos, desdentados e extremamente pobres. Mais do que isso, o autor constata uma espécie de segregação de músicos brancos de *blues*, uma vez que seriam “menos autênticos”.

Esses trabalho me levaram a pensar uma relação interessante dentro dessa produção acadêmica relativa à história do *blues*. Observando os outros trabalhos – tanto os aqui comentados quanto as biografias – percebemos a existência de três

eixos principais de análise: um primeiro e mais tradicional que se concentra em questões mais estéticas, focado especialmente no conteúdo lírico das canções e ligado à antropologia. Um segundo toma como norte os aspectos sociais e biográficos, traçando uma espécie de “história social do *blues*”. E finalmente há um terceiro que eu gostaria de chamar de “história econômico-administrativa do *blues*”, talvez mais familiar aos historiadores, como Mike Rowe, que se interessa por questões mais numéricas e quantitativas, como condições sociais de produção relacionadas diretamente ao mercado fonográfico e níveis de popularidade mensuráveis através de listas de artistas e discos mais ouvidos/vendidos. O que Grazian e Filene fazem em *Blue Chicago* e *Romancing the Folk* é tentar compreender o que é *blues* no imaginário do presente, do século XXI; compreender, além disso, o que representa a palavra e o gênero musical “*blues*” para a nossa cultura contemporânea. Emprestando o termo de Robert Rosenstone que sugere compreendermos os filmes históricos enquanto uma espécie de “história como visão” (2010, p. 233), percebo aqui uma alternativa de eixo de pensamento relativo ao estudo do gênero, que seria uma “análise da visão histórica do *blues*”, ou seja, compreender como o presente enxerga e compreende não só a história do *blues* e seus atores, mas também o que esse presente lembra efetivamente a respeito do gênero.

Proponho dessa forma aqui pensar a partir da ideia de autenticidade como o *blues*, sua história e suas personagens são representados e em que medida estereótipos são recuperados e reforçados na busca por uma maior compatibilidade entre o que o público espera do discurso fílmico e o que as obras exibem. Penso aqui na linha que a historiadora Natalie Zemon Davis propõe em seu artigo “Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity”, onde propõe que um filme é mais bem sucedido na medida em que é tido como autêntico pela plateia, ou seja, na medida em que o conteúdo exposta condiz com o que esse público detém a respeito previamente. Almejo assim compreender de que forma o cinema nos diz a respeito desse imaginário sobre a história do *blues*. O que é o *blues* para a nossa cultura do século XXI e como ele é representado no cinema: eis o objetivo deste empreendimento.

3 O blues, a Depressão e o Diabo: alegorias em “O brother, where art thou?”

Adaptar uma obra clássica da Grécia Antiga a um contexto totalmente diferente pode parecer, apesar de não o ser de todo, uma iniciativa ousada. Os irmãos Coen em “*O brother, where art thou?*” investem no bom humor e justapõem à clássica *Odisseia* de Homero o cenário dos EUA em plena Depressão.

Os direitos da obra estão sob a tutela dos estúdios Touchstone Pictures e Universal Pictures, sendo a primeira responsável pela distribuição em território estadunidense e a segunda em parceria com a Columbia TriStar pela distribuição no Brasil. Produzido pelos próprios irmãos Coen e por John Cameron, o filme estreou em 13 de maio de 2000 no festival de Cannes, na França, só sendo exibido em solo estadunidense em 22 de dezembro – precedido inclusive pelo Brasil, onde estreou em 2 de novembro. O orçamento fora estimado em aproximadamente US\$26 milhões, arrecadando, entretanto, a quantia de mais de US\$45,5 milhões até o fim do período de exibição nos EUA, em agosto de 2001.

Sua média segundo o site IMDD é de 7,8, por parte dos usuários, de 8,3, correspondente à equipe do site. A equipe do site *metacritic* lhe atribuiu a média de 6,9, ao passo que a média atribuída pelo público frequentador do site é de 8,3. O filme divide as críticas, mas em geral sua recepção é positiva. O Chicago Tribune e a revista Rolling Stone lhe atribuíram a nota máxima, ao passo que Jonathan Rosembaum, do Chicago Sun Times, lhe atribuiu apenas um decepcionante 2,0. Nesse sentido, observa-se maior equilíbrio nas críticas publicadas pelo New York Times e pelo Chicago Sun Times; neste segundo, Roger Ebert observa que o filme possui boas sequências individuais, mas que falha na medida do conjunto.

O filme foi indicado a uma enorme quantidade de prêmios, inclusive ao Oscar, ao *Satellite Awards* (neste, concorrendo em cinco categorias, inclusive de “Melhor Filme de Comédia ou Musical” e de melhor ator no mesmo gênero para

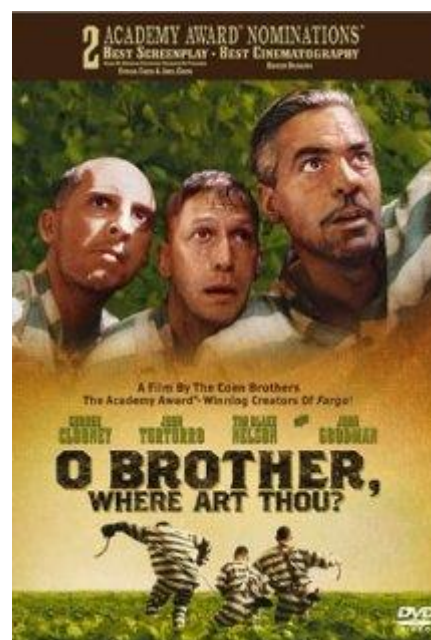


Figura 1: Capa do filme “O brother, where art thou?”

George Clooney) e ao *Palme d'Or* do festival de *Cannes*. Foi agraciado com o *British Society of Cinematographers* de 2002 (prêmio para Roger Deakins por melhor fotografia), o *BMI Film & TV Awards* de 2001 (citação especial a T-Bone Burnett, responsável pela trilha sonora original), o *Florida Film Circle Awards* de 2001 (trilha sonora), o *Golden Globe* de 2001 (para a atuação de George Clooney), o *Grammy* de 2002 e o *Las Vegas Film Critic Society Awards de 2002* (Deakins novamente).

Ambientado na década de 1930, o filme conta a história de três presidiários que escapam de uma fazenda penitenciária de trabalhos forçados em busca de um suposto tesouro, o que na verdade não passa de uma mentira, um argumento da personagem Ulisses Everett T. McGill (interpretada por George Clooney) para retornar a seu lar e reencontrar suas filhas. A história assim se desenvolve de forma paródica à obra clássica: o retorno árduo para casa, as sereias, representadas por belas mulheres num córrego que seduzem as personagens e os embriagam, o ciclope, correspondendo a um ardiloso vendedor de Bíblias, interpretado por John Goodman, até mesmo o feitiço de Circe está presente, quando acreditam que um de seus companheiros, Pete, fora transformado em sapo, quando na verdade o mesmo fora capturado e interrogado por um rastreador que está no encalço do trio de fugitivos – e que se assemelha muito à figura do diabo na obra. Em meio a esses eventos, entretanto, temos um belo retrato do que era, ou melhor, do que se entende e representa por sendo os EUA do contexto em questão. Para começar, vale mencionar as grandes feiras e os *medicine shows*, eventos itinerantes onde se apresentavam diversos números artísticos, inclusive musicais, para se chamar a atenção para produtos como elixires e similares – muitos músicos de *blues* começaram ou se inspiraram nesses números. Temos também claramente os conflitos raciais, expressos na presença da Ku Klux Klan e de suas reuniões secretas, bem como as campanhas políticas peculiares e uma grande enchente – algo muito regular e presente no contexto, servindo de inspiração inclusive para um grande clássico de Charley Patton, “High Water Everywhere” – causada para inundação de uma porção de terras para a construção de uma hidrelétrica que, como cita a personagem de George Clooney, irá trazer modernidade e novos tempos para o Sul arcaico. Entretanto há três elementos específicos que merecem destaque nesse filme. Temos primeiramente já de início a presença das *county farms*.

3.1 *County farms: o sistema penitenciário sulista*

O filme começa e somos apresentados a uma cena peculiar. Um grande grupo de presidiários está a trabalhar com suas marretas no que parece ser a construção de uma linha férrea. Enquanto laboram, cantam juntos uma canção triste, ao melhor estilo *work song*, forma tradicional de música negra entoada em coro durante atividades para aliviar o fardo. O som das vozes desses pobres coitados nos chega através das caixas centrais, de onde também se ouvem os grilos do mato, e apenas o ruído do vento é ouvido nas caixas surround, dando assim uma forte impressão de isolamento. Aqueles homens estão em lugar algum, tendo apenas seus companheiros acorrentados uns aos outros e o capataz por perto para ouvir seu lamento. Eis a cena de abertura que os irmãos Coen nos trazem.

Durante o começo do século XX uma das soluções empregadas para o trato de criminosos, e em especial daqueles condenados por crimes graves como



Figura 2: Trabalhadores em uma *county farm*

assassinato, eram as *county farms*: grandes propriedades agrícolas que empregavam a mão-de-obra oriunda da população carcerária, principalmente negra. Acorrentados em

chain gangs, presos aos pés uns dos outros, trabalhando sob condições sub-humanas, esses indivíduos experimentavam sua pequena porção do inferno na terra. Giles Oakley destaca a violência presente nesses ambientes, onde os castigos físicos eram frequentes bem como as brigas, que muitas vezes levavam à morte e eram mais instigadas do que reprimidas pelo sistema em questão. Trabalhando muitas vezes até a morte e acorrentados às vezes a até 300 outros indivíduos, como nos aponta o autor, a vida nessas fazendas-presídio não era nem de longe fácil. Ted Gioia segue nessa linha, e inclusive aponta para o caso da fazenda Parchman – presente brevemente no filme. Segundo o autor, podemos pensar em Parchman como a instituição penal estadunidense mais eficiente em termos pecuniários do século XX (2008, p. 87), correspondendo à segunda maior fonte de arrecadação do estado do Mississippi, perdendo apenas para a receita tributária. Lá seus internos

eram vistos mais como “fazedores de dinheiro” do que como criminosos, e, dada a sua condição, eram explorados ao limite da resistência humana. Vale lembrar que o sistema dominante no Sul dos EUA à época era o regime de *sharecropping*, uma herança maldita dos tempos da escravidão, onde o indivíduo se via preso à terra por uma dívida praticamente impagável, dados os salários irrisórios que recebiam por seus trabalhos na lavoura. Podemos pensar assim que nessas *county farms* essa herança se faz mais vívida e efetiva ainda, com a exploração extrema e os castigos físicos e condições de vida infernais somados ao seu caráter prisional, ou seja, se para um senhor de escravos ainda restava um mínimo de zelo por sua “mercadoria”, aqui, uma vez que os internos eram homens condenados pela lei e que não cessavam de chegar, a violência e o descaso eram não só generalizados como também extremados.

Curioso observar, como aponta Gioia, para a importância dessas instituições para o estudo do *blues*. Como nos comenta o autor, prisões – em teoria – não deveriam exercer um papel na história da música. Mas infelizmente no mundo da subcultura do *Delta blues* tudo parece ser o oposto do que se espera. Todos os autores – Ted Gioia, Benjamin Filene, David Evans – remetem às viagens dos Lomaxes pelo sul rural em busca de registros de música *folk* para a Biblioteca do Congresso e apontam para a importância dessas instituições prisionais para essas pesquisas. O que se notava era que o prolongado isolamento desses indivíduos em campos de trabalho forçado tendia a preservar antigas canções folclóricas e rurais pelo seu distanciamento do mercado popular do presente. Um grande exemplo de artista “preservador do *folk*” descoberto numa prisão em Angola, Texas, foi Huddie Ledbetter, conhecido por Leadbelly.

Mas apenas pensar nessa questão não é o suficiente para o nosso objetivo aqui. É importante perceber que, para muito além de questões de preservação de uma cultura, de fato muitos importantes artistas de *blues* – e não só de *blues*, é bem verdade – passaram alguma parcela de suas vidas encarcerados, se valendo de sua arte como sublimação das tribulações diárias ou mesmo como forma de negociação de privilégios dentro desses ambientes extremamente hostis – como o caso de Bukka White, que experimentava uma espécie de *status* de celebridade quando fora condenado por assassinato. É ainda importante perceber que essa experiência medonha e monstruosa do encarceramento em ambientes de condições de vida extremamente perigosas e desgastantes tendia a interferir e remodelar boa parte da

expressividade desses músicos. Como aponta Gioia, é notável a diferença entre a produção de Bukka White e de Son House antes e depois do encarceramento. E devemos ir além, e pensar que essa era uma experiência muito comum na época, e que muitos *bluesmen* de fato a vivenciaram, pois ela nos remete a um elemento muito presente no universo do *blues*, tanto do Delta quanto depois dos guetos nas grandes cidades como Chicago: a violência. Devemos ter em mente que os cidadãos afro-americanos nesse momento sofriam diariamente o racismo, a segregação e a marginalização. As oportunidades de emprego, os salários e os direitos estavam longe de serem iguais sequer aos dos imigrantes do leste europeu que chegavam às hordas em busca de trabalho, quanto mais dos brancos “nativos”. No Sul ainda havia as terríveis leis segregacionistas herdadas de um tempo colonial e escravista conhecidas como as leis “Jim Crow”. Postos assim à margem da sociedade, vivendo ou em distantes e isoladas áreas rurais ou em guetos onde a criminalidade proliferava livremente, esses grupos de indivíduos conviviam dia após dia com a violência e com o perigo da morte sempre presente, morte essa causada muitas vezes por trivialidades, como conflitos conjugais ou brigas ébrias nas *juke joints*. Andar armado era comum. Se defender era uma regra, e muitos dos artistas que hoje admiramos e de quem destacamos a sensibilidade e por vezes a capacidade poética foram um dia condenados por assassinato a queima roupa, confessos muitas vezes.

Nesse sentido acredito ser interessante observar a canção escolhida por Everett, Pete e Delmar: “Man of Constant Sorrow”. Sou um homem em constante sofrimento. A expressividade manifesta pelo trio enquanto canta teria sido forjada ao longo de vários anos de tribulações que eventualmente os levaram a cometer crimes que lhes renderam o encarceramento, experiência dura de vida que tratou de lhes endurecer ainda mais. A música tema do filme, dessa forma, expressa bem o sentimento que as canções entoadas pelos pobres diabos errantes do Sul dos EUA em plena época da Depressão também costumavam trazer. Como mencionado, o advento das *county farms* não pode de forma alguma ser dissociado da história da música nesse tempo e espaço específicos e nem da sua compreensão a nível lírico e discursivo. Em “*O brother*” não temos essa presença dos músicos de *blues* dentro do ambiente das *county farms*, mas o fato do filme se iniciar logo numa fuga de um desses estabelecimentos hediondos já destaca a importância desses locais de sociabilidade para a música em si do contexto em questão.

3.2 “E com vocês... um oferecimento do nosso patrocinador!” As rádios do Sul

Sem dúvida um dos elementos mais interessantes e curiosos em “*O brother*” é a rádio WEZY, localizada bem no meio de lugar nenhum, e que apresenta um programa de música ao vivo patrocinado pela marca de farinha de Pappy O’Daniel, um candidato a governador. Na trama, é a grande deixa para a introdução da canção “*Man of Constant Sorrow*” e para a futura reviravolta na trajetória dos protagonistas.

Após terem se unido a Tommy Johnson, um guitarrista negro encontrado numa encruzilhada isolada e que supostamente teria vendido sua alma ao diabo em troca de habilidades sobrenaturais com o instrumento – falaremos mais sobre a questão adiante –, nossos heróis adentram essa estação de rádio comandada por um homem cego e gravam de improviso uma canção em troca na verdade de apenas alguns trocados. A canção, entretanto, torna-se um grande sucesso, e toda a região passa a se questionar curiosamente sobre quem são afinal os Soggy Bottom Boys – nome fictício adotado pela trupe – sem que os mesmo sequer façam ideia da fama e da notoriedade que sua



Figura 3: Ulisses, Pete, Delmar e Tommy gravando “Man of Constant Sorrow” na rádio WEZY

performance acidental e totalmente casual adquiriu. Essa repercussão alcança uma importância significativa no final do filme, quando, ao apresentarem-se num comício como os tão admirados Soggy Bottom Boys, o nosso grupo de protagonistas salva as próprias peles, resolve uma questão relativa aos candidatos a governador e “dá uma lição” ao político conservador membro proeminente da Ku Klux Klan. Experimentando agora de seu *status* de celebridades McGill reconquista sua esposa e suas filhas e seus companheiros também são agraciados com uma oportunidade de nova vida pós-encarceramento. Tudo graças a uma aparição episódica num programa de rádio com transmissão de música ao vivo.

Pode parecer à primeira vista apenas uma referência sutil, mas na verdade é um dos principais pontos a ser destacado na obra com relação à história do *blues*.

Várias eram as estações de rádio do Sul dos EUA que faziam esse tipo de transmissão, e muitos foram os artistas que se beneficiaram desse advento. Tocar ao vivo num programa era interessante para ambas as partes: o programa ganhava em audiência, o que atraía patrocinadores que pagavam à estação para anunciar seu produto que era promovido ao lado de músicas populares tocadas ao vivo por artistas que viriam a adquirir um *status* de celebridades – no caso das estações da região que podemos chamar de Delta do Mississippi, região que abrange parte dos estados do Arkansas, Tennessee e o próprio Mississippi, principalmente músicos de *blues*. Um bom exemplo é o caso do King Biscuit Time, um programa musical patrocinado pela marca de farinha King Biscuit transmitido pela estação KFFA, localizada em Helena, Arkansas, uma cidade próxima ao rio Mississippi e à divisa com o próprio estado do Mississippi, a poucos quilômetros de Clarksdale, Drew e Memphis, importantíssimos polos de *blues* da região, sendo a própria cidade de Helena também um polo⁴. O grande nome quando se pensa nesse programa é Rice Miller, mais conhecido como Sonny Boy Williamson II – apesar de reivindicar ter sido o primeiro e o original –, um exímio gaitista e compositor com habilidades líricas e poéticas muito acima da média entre seus contemporâneos, que viria a gravar para a Chess records de Chicago nos anos posteriores. Outros nomes também se destacam, dentre eles podemos citar Robert Lockwood Jr., um brilhante guitarrista, e o único a ter aprendido o instrumento diretamente de Robert Johnson, que, apesar de regular de idade com Lockwood, relacionou-se com sua mãe, sendo assim seu padrinho por um tempo, e Robert “Nighthawk”, outro grande guitarrista do Delta. Ambos viriam a gravar também em Chicago, mas sem grandes êxitos comerciais, a despeito da qualidade incontestada de suas aptidões musicais e artísticas.

Robert Palmer em *Deep Blues* dedica todo um capítulo ao King Biscuit Time. Segundo o autor, Sonny Boy e Lockwood já haviam participado de outras transmissões em 1935, mas o número não durou muito. Eis que na sequência a dupla propõe a Sam Anderson, proprietário da KFFA, que toquem todos os dias ao vivo com a condição de que possam anunciar os locais onde iriam tocar naquela noite, uma forma de divulgação em massa a custo apenas da própria música que

⁴ Como nos aponta David Evans (1982), podemos pensar numa tradição local estética de *blues*. Nessa região onde Evans destaca a cidadezinha de Drew como epicentro, e que tem Helena, Clarksdale, Memphis, Robinsonville entre outras em seu entorno transitavam intensamente artistas como Charley Patton, Tommy Johnson, Son House, Willie Brown, Robert Johnson, Howlin' Wolf, Muddy Water, Honeyboy Edwards, Sonny Boy Williamson II, só para citar alguns poucos.

seria oferecida. Pouco depois Anderson lhes propõe que se unam a um patrocinador, e dessa forma Sonny Boy, Lockwood e o seu programa na KFFA assinam um contrato com a King Biscuit, e passam a integrar uma das uniões mais icônicas da história do *blues*.

Outros músicos passariam pelo King Biscuit Time – alguns ao lado de Sonny Boy e Lockwood enquanto parte da banda, como o caso do baterista Destroyer, que viria a ser um músico requisitado em Chicago, outros em seus lugares quando os mesmos não estavam presentes – e outros programas similares também foram promovidos em outras emissoras. B.B. King, por exemplo, passou a apresentar em 1949 um programa semelhante na WDIA de Memphis, patrocinado pela Pepticon tonic, e Howlin' Wolf também na mesma época se apresentava num programa da KWEM de West Memphis, cidade do outro lado do rio Mississipi, no estado do Arkansas, que nesse período passava a rivalizar com Helena enquanto grande foco de *blues* no Sul dos EUA.

Giles Oakley destaca que em especial a ação promovida pela WDIA, que em 1948 lançou um programa de 30 minutos totalmente voltado ao público negro, uma população de mais de um milhão de indivíduos, ajudou a pôr o Sul de volta no mapa do *blues* (1983, p. 203), que a essa época se concentrava mais nas grandes cidades, em especial em Chicago, e que esse, bem como os outros programas dedicados ao estilo e patrocinados pelas mais diversas marcas de produtos, devem muito à iniciativa inovadora promovida pela KFFA e pela união entre Sonny Boy, Lockwood e a King Biscuit fleur.

Como podemos concluir, esses programas transmitidos por pequenas estações de rádio independentes que contavam com o apoio de comerciantes ávidos por conquistar o público negro sulista tiveram um grande papel na promoção e divulgação dos artistas de *blues*, levando sua música a um grande público e ajudando-os a divulgar seus shows, tornando seus nomes conhecidos e suas apresentações disputadas, possibilitando assim que grandes carreiras deslanchassem e trazendo os olhos do público de volta para os artistas e para a estética do Delta, em lugar apenas do som urbano – apesar do fato de que muitos desses artistas que cresceram tocando nesses programas hora ou outra acabavam indo para as cidades do norte e gravando para os grandes selos.

A presença de uma rádio patrocinada por uma marca de farinha e de um grupo de desconhecidos que se convertem em celebridades da noite para o dia por

meio de sua música dessa forma não pode ser simplesmente negligenciada em “O brother”. Eis aqui um elemento clássico do período e que exerceu papel importantíssimo no estabelecimento do *blues* na região.

3.3 E aí, Tommy Johnson, quem é você?

Apesar de todos os elementos referenciais mencionados e analisados anteriormente, há apenas um elemento diretamente relacionado ao *blues* em “O brother”, e foi exatamente esse elemento que me chamou a atenção primeiramente para o filme: o guitarrista negro na encruzilhada, Tommy Johnson. Muitos questionamentos podem ser levantados com relação a essa personagem para nos levar a compreender de que forma o *blues* é pensado, concebido, representado e reconhecido no século XXI através do cinema. Começemos pela ideia do *hobo*.

Hobo era a forma como eram chamados aqueles músicos de *blues* itinerantes. Não existe a meu ver uma tradução ideal para a língua portuguesa para essa expressão, então utilizemos da sua grafia original. Podemos pensar no *hobo* como uma espécie de “vadio”, apesar de que a ideia de uma combinação entre bardo e *griot* do século XX seja mais apropriada. É preciso primeiro compreender o ato em si, o *hoboing*.

Entende-se por *hoboing* o ato de um indivíduo dotado de aptidões musicais abandonar sua fazenda, sua família e seu local de trabalho em geral, pegar seu instrumento, fosse ele um violão, uma guitarra elétrica, uma gaita, uma tábua de lavar roupa ou simplesmente sair buscando um estabelecimento onde houvesse um piano disponível, e caminhar sem rumo. Pegar carona, subir clandestinamente em vagões de trens, se estabelecer momentaneamente pelas cidades onde passa, tocando em armazéns de secos e molhados, em festas, piqueniques e semelhantes em troca de alimentos, alguns goles de whisky, talvez alguns trocados, um teto para dormir vez ou outra, mesmo que fosse um celeiro, e quem sabe um breve caso de amor. A manhã seguinte sempre seria uma incógnita em função da noite anterior. Alguns músicos se estabeleciam por longos períodos de tempo em algumas localidades antes de pegar a estrada novamente. Outros apenas breves intervalos

em cada lugar. Outros simplesmente nunca paravam, estavam sempre vagando de cidade em cidade, fosse por um ímpeto natural, fosse fugindo de inimigos, ou mesmo em busca de plateias mais receptivas. O *hobo*, assim, pode ser pensado como um músico nômade, itinerante, que pode ou não se estabelecer em algum lugar por um determinado espaço de tempo e tende a tirar da música que toca o seu sustento, apesar de que pouquíssimos conseguiam fazê-lo em tempo integral, unindo-se por vezes às hordas de trabalhadores na colheita em troca daqueles poucos trocados oferecidos no regime de *sharecropping*.

Francis Davis destaca a importância dessa prática para o imaginário desses indivíduos. Num contexto pós-escravidão, a possibilidade de simplesmente se deslocar, sair a esmo sem rumo seguindo apenas a própria vontade se opunha vertiginosamente à ideia do escravo, do homem preso à terra, preso à propriedade e ao sistema escravista a que estava submetido. Era a própria ideia de liberdade materializada. Como nos aponta o autor, ao analisar o caso de Charley Patton, é uma questão de se opor ao *status quo* do século XIX, da geração anterior dos seus pais. Liberdade era algo que um jovem negro desse momento podia se *permitir* pensar sobre (DAVIS, 1995, p. 102), e assim o faziam.

Um excelente exemplo ao lado do citado Patton é o lendário Robert Johnson. Comenta-se muito a respeito de seu caráter nômade e errante, sempre se deslocando, sempre na estrada. De acordo com as árduas pesquisas, poucos músicos dessa época viajaram tanto e foram tão longe quanto Johnson.

Johnny Shines, um dos poucos que de fato acompanhou R.J., conta que por várias vezes ao acordar seu parceiro havia simplesmente desaparecido, tomado a estrada por conta (PALMER, 1981, p. 121). A maioria dos autores aponta como ponto de virada a morte de sua primeira mulher durante o parto junto à criança em 1930. Desde então, Robert nunca mais se estabeleceu de forma estável novamente, viajando por todo o Sul, passando brevemente pelas grandes cidades do Norte, como Chicago e Nova York, e mesmo – há registros – chegando ao Canadá. Segundo depoimentos daqueles que o conheceram, Robert Johnson era movido por uma necessidade incontável de se mover, e seus rastros são incrivelmente difíceis de rastrear, primeiramente pelo fato de seu nome ser incrivelmente comum entre a comunidade afro-americana da época, e segundo pelo fato do mesmo utilizar incontáveis pseudônimos para se apresentar. Ted Gioia nos afirma que podemos contar ao menos oito sobrenomes diferentes, uma vez que tendia a manter o Robert,

apesar do primeiro nome também ser alterado por vezes. Como aponta o autor, é bem aceito que essa prática lhe servisse como mecanismo de esquiva de questões legais e de inimigos – normalmente maridos ciumentos e rancorosos de suas amantes. Entretanto, se analisado o histórico pessoal e o conteúdo lírico de suas músicas, muito de sua personalidade entra em sintonia com essa prática.

Robert Palmer, ao nos traçar um breve retrato de sua infância atormentada, afirma que antes de completar sete anos de idade o jovem Robert já havia conhecido três pais diferentes e provavelmente a intensa troca de lares e de sobrenomes tratou de confundi-lo (1981, p. 112) e começou a estabelecer as bases de seu caráter errante, ou como diz Gioia, “*rootless and anomie, impression that are inseparable from the blues he sang*” [Sem raízes e anônimo, impressão que é inseparável do *blues* que ele cantava] (GIOIA, 2008, p. 158).

Nem só por sua postura nômade Robert Johnson ficou conhecido. Suas habilidades enquanto músico lhe renderam um lugar permanente entre os grandes ícones ocidentais. Francis Davis destaca fortemente a sua capacidade de construir linhas narrativas coerentes e inteligentes para suas músicas, como em “Hellhound on my Trail” ou “Me and The Devil Blues”, em oposição às tradicionais estrofes trazidas de forma quase aleatória de um grande repertório de versos tradicionais como era o mais comum entre os outros músicos de sua época, prática muito bem observada por David Evans em *Big Road Blues* ao estudar a tradição local de Drew e os referenciais líricos e melódicos comuns encontrados nas diversas músicas produzidas e executadas pelos indivíduos dessa região em especial. Giles Oakley vai além e percebe em Robert Johnson uma “encruzilhada” entre várias vertentes musicais: através de muita pesquisa conclui-se que a composição de Robert Johnson devia em grande parte não à tradição local a qual pertencia – influenciado por grandes nomes tais como Son House, Willie Brown e Charley Patton – mas sim aos discos que ouvia de outros músicos fora de seu círculo local, como Kokomo Arnold, de onde se inspirou para criar “Sweet Home Chicago” com base em “Kokomo Blues” (1934) e Skip James, de onde tirou as bases para músicas como “32-20” e “Hellhound on my Trail”. Johnson dessa forma aliava à tradição local do Delta do Mississippi rural outras vertentes de outros locais, como a técnica de *single note* mais tradicional dos guitarristas do Texas, popularizada por Blind Lemon Jefferson e adotada futuramente por grandes nomes como B.B. King e T-Bone Walker, ao uso da técnica de *bottleneck*, típica dos guitarristas do Mississippi e em

especial da região de Drew⁵, como Son House, atentando ainda para os sons mais urbanos e populares. Johnson, segundo as palavras de Oakley, ajudou a preparar o cenário para a transição do *blues* numa base puramente rural para a linguagem dos guetos urbanos das décadas subsequentes (1983, p. 201).

Outro elemento comumente associado a Robert Johnson – e lamentado por muitos estudiosos – é a questão sobrenatural associada ao músico. Segundo o que se conta, o jovem Robert, após ter sido ridicularizado pelos ébrios Son House e Willie Brown teria desaparecido e retornado tocando de forma surpreendente, e esses novos e extraordinários dotes se deviam a um suposto trato feito com o diabo numa encruzilhada deserta à meia-noite: a sua alma eterna em troca de habilidades sobre-humanas. Muito se discute a respeito dessa lenda. É fato que R.J. desapareceu por um tempo após esse episódio e regressou tocando de forma irreconhecível, mas isso se deve provavelmente a um longo e árduo período de estudo e treino. Entretanto, Ted Gioia afirma que é importante se atentar para esse elemento de fantasia, uma vez que o mesmo diz muito a respeito do contexto.

Robert Johnson não fora o primeiro a se valer do imagético profano para a construção de sua imagem. Antes dele podemos pensar em Peetie Wheatstraw, conhecido como o “enteado do diabo” e o “grande xerife do inferno” (DAVIS, 1995, p. 129), e em Tommy Johnson, ambas grandes influência para Robert: da canção “Six Weeks Old Blues” (1931) de Wheatstraw surgem as bases para “Me and The Devil Blues” e de Tommy Johnson as vocalizações “Lordy, Lordy”, como nos apontam as pesquisas e como também pode ser constatado pela simples audição. Apesar de não ser o único, Gioia é o que enfoca com maior destaque na possível utilização de Johnson do imagético profano enquanto elemento publicitário, criando uma imagem própria mais interessante ligado ao sobrenatural e ao extraordinário. Essa ideia, segundo o autor, é ainda reforçada pelas próprias canções que o músico compôs, como as já citadas “Me and The Devil Blues”, “Hellhound on My Trail” bem como “Crossroads” e “Preachin’ The Blues (Up Jumped The Devil)”. A encruzilhada, podemos pensar, poderia ser o ponto de mudança comentado anteriormente: a morte durante o parto de sua mulher, Virginia Travis, junto de seu filho natimorto em 1930, o momento em que Johnson abandona definitivamente suas raízes e se lança

⁵ Para o leitor que não seja familiarizado com os termos citados, as duas técnicas de guitarra se opõem vertiginosamente: a chamada *single note* consiste em executar uma melodia nota por nota, enquanto a que a técnica de *bottleneck* ataca todas as cordas simultaneamente com um gargalo de garrafa ou um tubo metálico.

na estrada, mas sem dúvida a ideia de associar sua imagem a um elemento sobrenatural tornara suas performances muito mais interessantes.

As circunstâncias de sua morte apenas reforçam esse retrato nebuloso e misterioso. Como afirma Giles Oakley, *“the legend of Robert Johnson has been created from the combination of the tragic brevity of his life and the overwhelming sense of inner torment and foreboding in his blues”* [a lenda de Robert Johnson foi criada da combinação entre a trágica brevidade de sua vida e o esmagador sentimento de tormento interno e pressentimento em seus *blues*] (OAKLEY, 1983, p. 199). Ou seja, toda a dificuldade em se rastrear seus passos, a imagem projetado de figura errante, atormentada e em dívida com o diabo, cantando e tocando de forma perturbadora convincente da imagem construída, todo esse universo imagético somado às circunstância confusas e só muito tardiamente esclarecidas de sua morte ajudaram a criar um dos maiores ícones do *blues*.

Voltando ao filme, temos a cena em que os três protagonistas chegam a uma encruzilhada completamente deserta com exceção de apenas um indivíduo: um homem negro muito bem trajado⁶ em um terno negro com um violão e que se apresenta como Tommy



Figura 4: Robert Johnson

Johnson, e comenta ter acabado de vender sua alma ao diabo em troca de habilidades musicais – logo constatadas na estação de rádio. Diria ser ousado afirmar ser Robert Johnson no filme, mesmo porque o mesmo não se propõe histórico ou biográfico, sendo nada mais que uma alegoria da *Odisseia* de Homero justaposta ao cenário dos EUA à época da Depressão. Entretanto, a caracterização é óbvia e evidente. Ainda mais evidente quando se sabe que Robert Johnson se inspirava consideravelmente em Tommy Johnson, tanto musicalmente quanto com relação à sua política de “relações públicas” no tocante a se associar ao diabo.

⁶ Encontram-se nos depoimentos, principalmente de Johnny Shines e de Robert Lockwood Jr., ambos presentes no estudo de Robert Palmer, *Deep Blues*, que por mais que viajassem e por piores que fossem suas acomodações, Robert Johnson sempre apresentava-se de forma elegante e impecável.

Comentando brevemente sobre o real Tommy Johnson, podemos nos limitar a dizer que fora um dos músicos mais bem sucedidos da geração anterior a Robert,



Figura 5: Tommy Johnson em “O brother, where art thou?”

à qual também pertenciam Son House, Charley Patton e Willie Brown, e que obteve considerável sucesso comercial com alguns discos, como “Cold Drink of Water”, e se destacava por sua técnica vocal que apresentava falsetes aterradores que reforçavam a imagem disseminada pelo mesmo também de um músico associado ao diabo, anos antes de Robert valer-se da mesma estratégia.

Apesar de não ter se tornado tão famoso e icônico *a posteriori* como o outro Johnson, Tommy fora sem dúvida um dos maiores e mais influentes músicos de *blues* de seu tempo, e uma forte influência para R.J.

Pois bem. Não há sentido em tentar identificar se a personagem do filme seria Tommy Johnson, Robert Johnson com outro nome ou apenas uma condensação de personagens criando uma terceira personalidade fictícia com o objetivo de dar cabo de todo o amálgama de significados que o argumento da diegese visava apresentar – de fato, a opção mais plausível e coerente. O que interessa perceber é a importância dessa figura dentro do contexto. Em “O brother” temos um belo e rico retrato da vida rural no Sul dos EUA durante a Depressão, e em meio às questões políticas, às *county farms*, os programas de rádio patrocinados e a Ku Klux Klan e a segregação racial opta-se por inserir também a figura do músico de *blues*, e de que forma ele aparece: é um *hobo*, que se encontra sozinho em meio a uma encruzilhada após ter vendido sua alma para o diabo; é um guitarrista habilidoso, negro, que adquire alguns benefícios por meio de sua música e desaparece sem deixar rastros, caracterizado como um dos mais emblemáticos, místicos e exuberantes músicos de *blues* do período: Robert Johnson. Daqui extraímos duas conclusões: primeiramente, depois de todos os esforços dos folcloristas da década de 1930, dos revivalistas da década de 1960 e posteriormente das políticas de Willie Dixon e de sua fundação, a *Blues Heaven*, hoje se concebe o gênero *blues* como parte essencial da cultura estadunidense e da memória nacional, tendo sido já homenageado diversas vezes de forma institucional, inclusive com uma

belíssima cerimônia no começo de 2012, apenas poucos meses após este projeto ser aprovado. Para o imaginário popular, é impossível se pensar o século XX dos EUA, e em especial no contexto sulista, sem se ter o *bluesman* em mente. E mais que isso, esse indivíduo não é simplesmente um músico ou um coadjuvante, ele é uma personagem complexa, extremamente estereotipada e que mescla em si misticismo, mistério, ousadia e um imenso senso de liberdade. Ele é um *hobo*, ele é livre e ele negocia com as forças sombrias do inferno. Esse elemento, aliás, merece mais atenção, pois nos ilumina outra questão que transcende o filme, a espiritualidade: entender como cristianismo e crenças afro se relacionam no imaginário da época.

3.4 A encruzilhada

O imaginário do *blues* é todo permeado por referências sobrenaturais, do conflito eterno entre Deus e o diabo até *mojos*⁷ e outros amuletos vodu. Esse pastiche se faz evidente pela própria questão da condição dos afro-americanos dentro da cultura estadunidense. Mesmo com a presença das igrejas cristãs, principalmente protestantes, certos cultos de origem africana eram permitidos vez ou outra em alguns lugares, e dessa forma ambas as formas de espiritualidade passaram a se mesclar simbioticamente. A própria ideia da encruzilhada, por exemplo, é uma referência trazida dos cultos afro, que adquire uma peculiaridade cristã ao substituir as suas entidades tradicionais pela figura do diabo, que por outro lado deixa de ser a figura monstruosa que governa o inferno e aterroriza a todos para tornar-se mais humano, corpóreo, um ser



Figura 4: O xerife que persegue os protagonistas em “O brother”; possível representação do diabo

⁷ Amuletos relacionados à cultura vodu que costumavam conceber boa sorte no jogo e no amor àqueles que o usavam.

com quem pode-se negociar e de onde podem-se adquirir vantagens, bem como uma entidade. Em “O brother”, por exemplo, temos o diálogo dentro do carro quanto Everett e sua trupe acolhem Tommy Johnson. Ao discutirem acerca da aparência do diabo, Tommy corrige a personagem de Clooney, que o havia descrito enquanto vermelho, escamoso e com um rabo bifurcado, e afirma que em verdade o diabo era um homem branco de olhos vazios, voz rouca e acompanhado de um cão – ora, uma descrição extremamente humanizada, e condizente com o sincretismo religioso mencionado.

Outro aspecto importante a ser destacado no que tange às questões espirituais é o constante conflito interno dos indivíduos. De acordo com Albert Murray no clássico *Stomping the Blues* a música *blues* costumava ser entendida como algo profano, como algo maligno, e por vezes algumas igrejas tendiam a enxergar o estilo como a própria manifestação do diabo. A guitarra inclusive ocupava um lugar privilegiado dentro desse problema enquanto instrumento direto das forças do mal, o que por vezes chegava a impedir que alguns músicos adentrassem às igrejas portando as seis cordas ou mesmo se aventurassem a aprender os seus rudimentos. Podemos pensar em três pontos referenciais aqui: de um lado temos Roberto Johnson, um guitarrista que falava sobre o diabo e que teoricamente teria vendido sua alma para o mesmo em troca de talentos maldito, seguindo nada mais que uma tradição cultivada já por outros guitarristas, como o próprio Tommy Johnson. De outro extremo temos o Reverendo Blind Willie Johnson, que a despeito de sua religiosidade inquestionável, executava o *blues* de forma extraordinária e fazia questão de defender o estilo e o instrumento das acusações relativas ao maligno. Mas o referencial mais comum é o do conflito, como no caso de Son House. Ted Gioia pontua muito bem essa confusão de posicionamento do músico em questão, que se via constantemente assombrado por uma imensa culpa, o que, entretanto, não o impedia de atacar sua guitarra com violência e a recitar seus versos de forma extremamente apaixonada. Era uma questão, como propõe Murray, de batalha diária entre a redenção da alma eterna frente ao Senhor e a sublimação carnal das tribulações de uma vida cruel e sofrida no dia-a-dia. Mais que isso, inclusive: esses artistas representavam o triunfo do indivíduo sobre o seu próprio destino a nível cotidiano (MURRAY, 1976, p. 42).

Nesse sentido, há de se lembrar das semelhanças entre o canto do *blues* e as canções executadas nas igrejas, os *spirituals*, que muitos autores tomam como

base inicial para o *blues*, junto às *work songs*. Mencionando Son House novamente, parte de seu sucesso se deve ao fato de, como era e ainda é comentado sobre sua técnica de canto, seu canto ser intenso e apaixonado a ponto de lembrar um pregador; House “prega” seus *blues* em lugar de simplesmente recitá-los. Se pensarmos em alguns músicos que de fato dividiam sua vida entre a função religiosa e a música, como o caso do citado Reverendo Blind Willie Johnson, suas letras, que comumente abordavam temas religiosos, tendiam também a ser efetivamente pregadas em lugar de simplesmente recitadas. Essa questão do conflito entre o sagrado e o profano, o cristão e pagão não pode assim ser negligenciada. Ela representava simultaneamente um conflito permanente e uma zona de interseção. No sentido do conflito, cito aqui Giles Oakley:

“Mas o *blues* era antitético para os padrões esperados de um pregador, num senso puro. A emotividade baseada em fogo e enxofre era rica em sua própria mitologia de fé, morte inferno e o diabo, e num mundo tão próximo das arbitrariedades da natureza como o próprio Mississippi onde pragas, enchentes ou simplesmente uma má colheita poderiam devastar a vida de uma pessoa tal simbolismo tinha um enorme poder. Muitos cantores de *blues* sentiam-se mal dessa forma, aproveitando os bons momentos nas *juke joints* mas ainda acreditando que um dia virariam as costas para o *blues*. A crença no poder da fé e na possibilidade de redenção pelos céus significava que não importava o quão longe um irmão ou irmã pudesse estar do caminho, havia sempre a possibilidade de retorno para o rumo de Deus” (OAKLEY, 1983, p. 198, tradução nossa).

Ou seja, pelas próprias características das igrejas protestantes que proliferavam no Sul dos EUA, essa possibilidade de conflito e de esperança numa redenção futura permitia que muitos músicos cantassem o *blues* sem o perigo de estarem permanentemente condenados, apesar da culpa sempre presente e muitas vezes representada liricamente.

Por outro lado, temos a questão da interseção. A encruzilhada tem um grande sentido aqui, tanto simbolicamente quanto efetivamente a nível histórico. Como aborda Gioia, se pensarmos a encruzilhada a partir das crenças africanas, perceberemos que a mesma representa o local de contato entre as entidades sobrenaturais e o mundo terreno em outras manifestações espirituais da América, como o Candomblé do Brasil e seus Exus, a Santeria de Cuba e sua divindade Elegua ou a religião vodu haitiana, e como mencionado anteriormente, num cruzamento entre essas crenças e a religião cristã essas entidades da encruzilhada tenderam a ser associadas ao diabo, associação feita já pelos primeiros estudiosos que tentaram compreender essas práticas culturais herdadas do passado africano. É

natural dessa forma que a figura do diabo tenda a ser compreendida de forma mais palpável, mais materializada e não tão medonha, tal como as entidades às quais ele fora associado.

Compreender assim a presença não só da encruzilhada mas também da ideia do pacto com diabo em *O brother, where art thou?* é fundamental para se



Figura 5: A encruzilhada – momento em que se encontram com Tommy Johnson em “O brother”

perceber a importância desse cruzamento entre crenças e espiritualidades no contexto psíquico desses indivíduos. A presença do profano e o constante conflito entre a salvação da alma eterna e a

sublimação do sofrimento terreno cotidiano são não somente temas recorrentes no imaginário do *blues*, mas sim uma constante na vida de todos esses indivíduos e que em última instância modelavam alguns de seus passos, como no caso de Son House, que por vezes abandonou a música para se dedicar a outros serviços. Cito aqui um trecho do filme, onde questionado por Delmar (interpretado por Tim Blake Nelson) sobre ter vendido sua “alma eterna”, Tommy Johnson apenas responde: “eu não a estava usando”. Isso reflete em parte a complexidade da questão frente às questões da época em relação a essa zona de interseção entre os diferentes tipos de crença praticados pelos afro-americanos no contexto do século XX.

3.5 Ambientação: o Sul dos EUA à época da Depressão segundo os irmãos Coen

Um aspecto muito importante a ser destacado em *O brother, where art thou?* é a trilha sonora, principalmente pelo fato da mesma, enquanto o que costuma-se esperar de trilha sonora, apresentar mais momentos de silêncio do que algum tipo de música especificamente.

A tecnologia de Dolby Digital Surround 5.1 é usada intensamente para ambientar o telespectador no cenário exposto. A maior parte do filme se passa na estrada, com apenas vastidões intermináveis de campo para todos os lados, e o efeito é aprimorado com o jogo feito entre os seis canais disponíveis. Nas caixas surround temos majoritariamente a presença de ruídos: sons de insetos e do vento, o crepitar de um celeiro em chamas, trovões ao fundo, o som da água no córrego das sereias, bem como ecos. Todos esses elementos dominam absolutos quase todo o filme, reservando os canais centrais para os diálogos, não comprometendo assim a compreensão da parte verbal do filme – preocupação inicial do cinema quanto à utilização de caixas surround, como nos informa Gianluca Sergi, em *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*. A música, inclusive, uma vez que costuma aparecer na obra internamente à diegese, tende a ser executada também nas caixas centrais, reservando ainda aos canais surround o domínio dos ruídos. Para Michel Chion, esses ruídos são importantíssimos, uma vez que representam em verdade o uso do silêncio, que nunca é de fato um silêncio absoluto, mas sim “o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste” (CHION, 2008, p. 50), ou seja, inserir o som do vento e ruídos de insetos, por exemplo, significa dizer que a cena se passa em meio à monotonia extrema acentuada pelo “silêncio”, sendo esse não necessariamente a ausência de som total, mas sim de informação sonora ou verbal.

Retomando a questão das músicas, há esse predomínio da chamada “música de ecrã”, ou música diegética. Segundo Chion, seria aquela cuja fonte estaria inserida no campo de ação. Citando alguns exemplos no filme, temos a canção “You Are My Sunshine” no começo da obra que é transmitida por um aparelho de rádio, temos a canção que Tommy Johnson canta frente à fogueira e temos também a própria “Man of Constant Sorrow” no momento em que é gravada na estação WEZY. Em todas essas cenas o som é projetado das três caixas centrais, acentuando o fato dessas músicas estarem inseridas na trama, e não apenas ambientando o filme. Há, entretanto, algumas tomadas em que a música aparece de forma diferente.

Primeiramente há dois momentos em que a música é inserida de forma a realmente criar a cama sonora para o filme: no momento em que os três fugitivos encontram-se com um negro cego que lhes profere palavras proféticas, tal como um oráculo, e na passagem em que temos um claro lapso de tempo acelerado, onde

fica evidente para nós que os Soggy Bottom Boys vêm gozando de uma popularidade que desconhecem. Aqui nesses dois momentos as faixas musicais são executadas em todas as caixas simultaneamente. O mesmo acontece depois durante os dois comícios, quando a música, não mais executada de forma pessoal e intimista mas sim de forma pública, como num concerto, passa a ser projetada em todas as caixas, criando um envolvimento do público tal como se estivesse ali presente – técnica utilizada no passado por filmes musicais como *Tommy*, de Ken Russel, e *Woodstock*, de Michael Wadleigh. Entretanto, mesmo aqui não podemos simplesmente nos satisfazer com essa leitura de “todas as caixas”, uma vez que a tecnologia Dolby é mais uma vez muito bem utilizada.

Primeiramente, em ambos os comícios vemos a música “passear” pelas caixas em momentos de diálogos, quase se reservando apenas às caixas surround para permitir que as falas proferidas nas centrais não sejam comprometidas. No segundo, na grande cena de redenção de Everett e sua trupe, temos inclusive um uso ainda mais curioso: no momento em que a câmera assiste à banda de frente temos o som presente em todas as caixas, ao passo que quando ela se desloca para dentro do palco os monitores surround se calam, como se estivesse de fato atrás do sistema periférico de projeção de som. Além disso, nota-se outro uso curioso nos comícios, principalmente na fala da personagem Homer Stokes, candidato à



Figura 6: Os “Soggy Bottom Boys” tocando no comício do candidato Homer Stokes

governador do estado do Mississippi, onde a voz é projetada da tela, mas o eco está presente nas caixas surround. Outros usos também merecem destaque, como a complexa alternância durante a reunião da Ku Klux Klan ou o momento em que uma procissão passa pelas protagonistas e acaba por batizar Pete e Delmar, onde primeiramente aparece ao longe apenas nas caixas surround, depois envolve a todos se valendo de todos os recursos da tecnologia 5.1, para então abrir seletos espaços para os diálogos centrados na tela.

“O brother” dessa forma não pode ser pensado sem se dar o devido destaque ao brilhante uso da ferramenta Dolby Digital Surround 5.1 que os irmãos Coen sabiamente souberam usar para criar a ambientação desejada e transportar o espectador para o Sul dos EUA de década de 1930. Como afirma Sergi, o advento do Dolby levou os cineastas a repensar como se fazer um filme, levando em consideração agora toda uma gama de novas possibilidades também a nível sonoro.

4 Do blues ao rock... ou algo assim. O caso Honeydripper

Duas crianças brincam com instrumentos de brinquedo: um finge ser um guitarrista, produzindo som ao deslizar uma garrafa de vidro sobre um fio de aço



Figura 7: Criança brincando de ser pianista no começo de “Honeydripper”

mesmo que isso signifique perder toda a clientela para o concorrente da frente. Temos aqui um ponto de partida: o *blues* agonizante e o cenário perfeito para a emergência de uma nova onda. É assim que se inicia *Honeydripper*, que em português ganhou um subtítulo “do blues ao rock”.

Dirigida por John Sayles, renomado e premiado diretor independente estadunidense que se destaca por sua

postura politizada manifesta em seus filmes, defendendo questões de gênero e étnicas com relação aos afro-americanos, por exemplo, a obra atua como uma alegoria ao contexto de transição estética da música negra estadunidense rumo ao *rock n’ roll*. A trama se passa em 1950 no estado do Alabama, como nos é informado nos primeiros minutos, e aborda elementos relevantes do contexto social retratado.

Realizado pelos estúdios Anarchist’s Convention Films e Honeydripper Films e distribuído pela Universal nos EUA e pela Imovision no Brasil, o filme foi produzido

estendido, tal como na técnica de guitarra *bottleneck*⁸, muito popular entre músicos de *blues*, o outro um pianista, dedilhando um pedaço de papelão com teclas de piano desenhadas. Sempre que podem os dois tentam adentrar o *Honeydripper Lounge*, um

bar, ou melhor, uma *juke joint* que insiste em apresentar música ao vivo de qualidade,



Figura 8: Criança brincando de ser guitarrista no começo de “Honeydripper”

⁸ A técnica de guitarra denominada *bottleneck* ou *slide guitar* consiste em prender o gargalo de uma garrafa de vidro ou um tubo metálico aos dedos mindinho ou anelar e deslizar-lo pelas cordas pra assim produzir um efeito sonoro diferenciado. Robert Johnson, Elmore James e o atual Derek Trucks se valiam muito desse recurso.

por Maggie Renzi – parceira de longa data do diretor John Sayles – e co-produzido por Ira Deutchman – experiente produtor de filmes independentes –, por Susan Kirr – relacionada desde 2000 à Independent Motion Pictures and Film – e pelo iniciante Mark Wynns – atuou recentemente em 2010 como produtor e operador de câmera do documentário *Disabled But Able to Rock!*. O filme estreou em 10 de setembro de 2007 no Toronto International Film Festival, estreando oficialmente nos EUA em 28 de dezembro do mesmo ano, só chegando ao Brasil em 17 de abril de 2009.



Figura 9: Capa do filme “Honeydripper”

Sua média, segundo o site IMDb baseada apenas nos usuários é de 6,7, sendo 26,1% das notas equivalente à média 7 e 40,2% igual ou superior a 8, sendo a maioria de votantes masculina, não-estadunidense e os mais entusiastas de idade inferior a 18 anos ou superior a 45. A equipe do site não avaliou o filme. Segundo o site *metacritic* suas médias são 7,0, atribuída pelo público, e 6,8, pela equipe do site. A recepção pela crítica foi amena. Não se encontra grande entusiasmo e nem repúdio extremo. A pior avaliação foi a feita pelo Washington Post, que lhe atribuiu um 3,0. Outros periódicos como o New York Times (média 6,0) – atacando a questão relativa aos arquétipos, estereótipos e clichês – e o Chicago Sun Times (média 8,8) – elogiando as personagens e a música – manifestam-se como exemplares do geral: opiniões medianas.

O filme foi indicado a apenas três premiações (*Black Reels Awards*, *Image Awards* e *San Sebastian International Film Festival*) em cinco categorias diferentes, sendo agraciado nas categorias de filme independente ou estrangeiro (*Image Awards*) e enredo para John Sayles no *San Sebastian*.

Honeydripper traz muitas referências interessantes para se entender esse processo de rememoração da tradição negra estadunidense relacionada ao *blues*. Citando algumas, temos a figura do menestrel errante, temos *Juke Joints* onde os trabalhadores das lavouras vão para se entreter, temos as relações inter-raciais, as lavouras que empregam mão-de-obra presidiária e mesmo uma menção disfarçada ao lendário *Midnight Special*, um trem que, acreditava-se, poderia iluminar um detento durante a noite e este seria um sinal de que não tardaria para que esse indivíduo viesse a ser liberto ou morto. *Honeydripper* assim propicia um grande

manancial de referências a serem exploradas dentro do objetivo deste projeto, ou seja, analisar como o cinema atual se apropria da memória ligada ao *blues* e o que exatamente ocorre durante esse processo.

A história se inicia quando Tyrone “Pinetop” Purvis (interpretado por Danny Glover), um pianista que tivera seus tempos de glória em turnê e que agora tenta sustentar seu estabelecimento, notando a eminente falência, sendo pressionado pelos seus locatários, pelo xerife local e pela falta de entusiasmo do público pelos atrativos que seu bar oferece, resolve ir contra seus princípios e contratar um guitarrista de Nova Orleans que vem agitando plateias com o que se percebe ser um *rock n’ roll* rudimentar ao estilo de Chuck Berry e Bo Diddley. A situação se complica quando o músico em questão, Guitar Sam, não aparece por estar internado em um hospital, e a solução passa a ser contar com um forasteiro, Sonny (interpretado por Gary Clark Jr.), outro guitarrista que descera há poucos dias na cidade – um *hobo*, entenda-se – e que acaba por salvar os planos de Tyrone. Temos aqui presente, em meio à trama principal, as já mencionadas *county farms*, o misticismo e sincretismo religioso, as relações inter-raciais hostis bem como a situação complexa que a música negra vivia à época. Analisemos algumas partes-chaves individualmente.

4.1 Local e tempo: onde e quando?

Somos localizados no tempo e no espaço logo no começo da obra: Alabama, 1950. Julgo importante atentar primeiramente para essa baliza temporal, pois ela nos diz muito a respeito da trama.

Pensem primeiramente no Alabama. O Alabama é um estado do Sul dos EUA, localizado próximo aos estados da Geórgia, Flórida e Mississippi, que durante o período da Guerra Civil lutava pelo lado dos Confederados e contava com a mão-de-obra escrava em suas lavouras como principal fonte de renda. É um estado onde a segregação racial e as chamadas leis “Jim Crow”⁹ se faziam presentes, bem como

⁹ Conjunto de leis segregacionistas que levavam o racismo a um nível institucional no Sul dos EUA. O nome faz referência a um clássico número de menestréis chamado “Jump Jim Crow”, onde brancos pintavam seus rostos de preto para atuarem como se fossem negros. Esses números demonstravam o como a cultura branca estadunidense absorvia e compreendia a cultura afrodescendente.

em todo o Sul estadunidense, região onde não só o *blues* como a música negra em geral – incluindo aqui o *soul* e o *jazz* – floresceu. Curioso, entretanto, é notar que raramente se menciona esse estado como produtor de grandes nomes do *blues*. Na realidade, ao passo que a estética do *jazz* nasceu, se desenvolveu e floresceu mais fortemente na Louisiana, mesclando as influências inglesa, africana, francesa e espanhola (HOBBSAWN, 2008) presentes por sua posição privilegiada banhado pelo Golfo do México e extremamente próximo ao Caribe, e a do *blues* no chamado Delta do Mississippi, região que em verdade pode ser compreendida como os estados do Mississippi, Arkansas – estado de origem de Sonny no filme e de Chuck Berry, no plano real –, Tennessee, bem como no Texas, o Sudeste dos EUA – Geórgia, Alabama, Flórida – não costuma receber destaque antes do surgimento da *soul music*, que de fato floresceu com maior força posteriormente nessa região. O próprio *rock n' roll*, presente no filme, se desenvolveu na região próxima ao Delta, a partir principalmente de Memphis, Tennessee, cidade que se encontra na divisa entre os três principais estados do chamado Delta, a partir da iniciativa de Sam Philips e da sua gravadora Sun Records, que além de alguns *bluesmen*, como Howlin' Wolf, também descobriu grandes sucessos do *rock n' roll* como Elvis Presley.

Dessa forma a escolha do estado do Alabama, apesar de compreensível enquanto um estado emblemático do Sul dos EUA e referência das políticas raciais, parece pouco convincente, dadas as peculiaridades históricas.

Já o recorte temporal, por outro lado, foi muito bem escolhido. A partir de meados da década de 1940, como nos mostra Mike Rowe em *Chicago Blues*, com o grande fluxo de migrantes negros oriundos do Sul para as grandes cidades do Norte e com a explosão de novos selos independentes especializados na chamada *race music*, o novo *blues* elétrico e dançante de cidades como Chicago experimentou grande popularidade entre a recém-chegada população de negros sulistas, mesclando um pouco da nostalgia evocada por um som familiar às novas referências presentes nesse novo estilo de vida. Esse sucesso durou até meados da década de 1950, quando a juventude negra, a nova geração que já havia nascido na cidade, passa a não mais se identificar com aquele som que remetia a um passado ligado à escravidão, ao racismo, ao regime de *sharecropping* e às tribulações da vida rural no Sul dos EUA. Os movimentos pelos direitos civis que emergiam contribuíam também para essa espécie de aversão pela antiga estética do *blues*. É consenso entre todos os autores consultados de que nesse momento a nova

juventude passa a se interessar por estilos mais dançantes, excitantes e urbanos, como a *soul music* e o *rock n' roll* de músicos negros, como Chuck Berry, Little Richard e Bo Diddley, que muito deviam em suas abordagens à estética do *blues*, mas executadas agora de uma forma com a qual esses “novos negros” se identificavam mais. Assim, a escolha do recorte “1950” para um filme que se propõe representativo dessa transição estética se faz muito feliz, ainda mais se observada a forma pela qual se dá.

Aqui também são utilizadas técnicas semelhantes para ambientar o espectador. Ruídos de vento e de insetos com uma ausência quase total da chamada “música de fosso”, ou seja, aquela externa à diegese e que visa criar uma “cama sonora” para as cenas, exceto sutis e breves efeitos gerados por um violão tocado com técnica *bottleneck*, uma gaita de boca ou em determinado momento algumas notas esparsas de um órgão, dão cabo da missão de passar a ideia de desolação e isolamento, também com tomadas que apresentam vastas e monótonas paisagens rurais. Entretanto, a ferramenta Dolby não é tão explorada aqui. A maior parte da trilha sonora de *Honeydripper* é projetada simultaneamente em todos os canais, salvos poucos momentos, como o coral da congregação, o show de Sonny no final ou os diálogos com o guitarrista cego fantasmagórico, onde há algumas sutilezas.

4.2. Um retrato panorâmico da época

Bem como observado em *O Brother, where art thou?*, em *Honeydripper* encontramos também um rico amálgama de referenciais que nos remetem à temporalidade representada. Temos novamente o sistema prisional e as *county farms*, mas aqui um músico é capturado e forçado a trabalhar na lavoura. Entretanto, a sequência se dá de forma curiosa. De acordo com a bibliografia, esse era um serviço destinado àqueles condenados por crimes graves, tais como assassinato. Na sequência em questão, Sonny, um *hobo*, um guitarrista errante que desembarca de um trem em Harmony, vaga pelas estradas em busca de trabalho em alguma fazenda; o xerife local o avista e sob uma suposta acusação de vadiagem o músico

é quase que simbolicamente “vendido” para um fazendeiro, o juiz local, Gatlin. Essa cena exagerada se remete claramente à herança escravista, às leis segregacionistas e ao abuso de poder por parte das autoridades brancas no Sul dos EUA. Por mais terrível entretanto que fosse o panorama na época e no local o regime de *sharecropping* não era uma escravidão formal, mas sim uma escravidão por dívida, quase uma forma de feudalismo, como propõe Robert Palmer, não havendo essa “venda” de trabalhadores e nem a



Figura 10: Um dos trabalhadores cativos do Juiz Gatlin

obrigatoriedade de um indivíduo em se debruçar sobre o serviço, principalmente se pensado dentro do contexto da década de 1950, quando os movimentos em prol dos direitos civis já vinham ganhando força e as práticas racistas do Sul se viam obrigadas a recuar um pouco, apesar de alguma reação, como apontam Giles Oakley e Ted Gioia. Além disso, por mais medonhas que fossem as condições de trabalho nas *county farms* que aplicavam castigos físicos assombrosos e demonstravam completo desprezo pela vida de seus internos que eram obrigados a trabalhar de sol a sol, essa era uma instituição que era alimentada por mecanismos legais, pela lei. A forma simplista pela qual essas fazendas-presídio são incluídas no filme me faz pensar que o objetivo é o de reforçar as cruéis condições às quais os afro-americanos eram submetidos nesse local e tempo, reiterando seu papel de vítima e legando-lhes significado ainda maior para a sublimação dos problemas através da música. Em verdade, temos aqui um leve exagero que pode ser compreendido enquanto parte do discurso da obra, ainda se pensado dentro do histórico politizado de Sayles. Sendo o objetivo aqui compreender como o presente dialoga com a história do *blues*, podemos retomar parte do que já fora concluído anos antes com a análise de *Cadillac Records*: a exploração e a superação e sublimação de uma condição socialmente insuportável de segregação e racismo marcam fortemente o gênero musical em questão e tendem a ser suas principais marcas, tornando assim o seu sucesso, ainda mais entre o público branco, um motivo de orgulho! Uma flor que brota no deserto.

Essa política “de raça” na verdade se faz bem presente em outros momentos do filme também. A personagem principal, Tyrone Purvis, enfrenta dificuldades com o xerife, que não perde oportunidades de extorqui-lo, almejando tornar-se sócio de seu empreendimento e mesmo cobiçando sua esposa. A figura do “homem branco” no filme aparece assim de modo opressor na forma dessa personagem detestável que não mede esforços para sabotar um indivíduo que luta contra sua realidade para ascender socialmente e se diferenciar dos seus semelhantes que se veem obrigados a trabalhar arduamente sob condições duras para sobreviver e que não perde a oportunidade de lucrar com um forasteiro, abusando de sua autoridade de xerife num primeiro momento para “prender” o guitarrista e num segundo para extorquir Tyrone para que possa libertar aquele que fora apreendido injusta e arbitrariamente. Além do xerife, podemos destacar também as políticas nas fazendas. Temos um juiz que se vale de sua posição privilegiada pondo-se acima da lei para tocar sua propriedade usando de mão-de-obra quase escrava, comprada diretamente do xerife. Seria uma *county farm*, se não fosse o fato de seus internos por vezes não serem criminosos, uma vez que o julgamento em Harmony cabe à sua decisão. Ainda temos também o momento em que os trabalhadores são pagos pela colheita e que lhes é descontada a quantia padrão de U\$2,00 pelas pedras presentes nos sacos, o que nos leva a um questionamento interessante: por um lado um dos trabalhadores se sente lesado por ter sido descontado por um trabalho bem feito. Todavia, outro se sente um vencedor, pois, dominando as regras do jogo de exploração, encontra subterfúgios para tirar vantagem da situação enchendo seu saco com pedras, o que lhe custaria um desconto muito superior a U\$2,00.

Além dos já mencionados, há ainda mais uma referência ao “homem branco” no filme. A mulher de Tyrone, Delilah (interpretada por Lisa Gay Hamilton) trabalha como empregada doméstica na cidade, na casa de Amanda, uma mulher bem estabelecida, aparentemente esposa de um marido proeminente e bem abonado da cidade, e que demonstra um comportamento completamente alienado e um interesse pela vida de sua empregada que beira o do exótico. Acredito que duas leituras possam ser feitas aqui com relação a essa personagem: primeiramente, podemos perceber a forma pela qual o diretor visou representar o “bom branco”. Ela, apesar de se interessar, de se importar – oferecendo um vestido para a filha de sua empregada, por exemplo – e de nutrir certa dose de sentimentos pelo ser humano que trabalha em sua casa, não move um único músculo em seu favor, e assiste

simplesmente a tudo do topo de sua alteridade. É uma crítica àqueles que, a despeito da simpatia por esses “negros”, nada faziam contra o *status quo* dominante. E isso nos leva precisamente ao segundo ponto: ao mostrar uma senhora branca que se interessa pela vida e realidade de sua empregada negra, a despeito de sua aparente insatisfação para com sua vida confortável, monótona e fútil, o filme nos faz crer que talvez aquela vida dura, temperada com dificuldades, com reviravoltas, uma constante luta pela sobrevivência, seja muito mais interessante que uma vida tranquila de alguém bem estabelecido socialmente. É uma forma romântica de se valorizar esse grupo de indivíduos e sua luta diária frente a uma sociedade que não os acolhe. Nesse ponto também podemos afirmar que *Honeydripper* levanta fortemente uma bandeira em prol das questões raciais dos afro-americanos dentro da sociedade estadunidense, valorizando sua luta por seus direitos, sua história de sofrimento e segregação e atribuindo ainda maior valor às suas conquistas e contribuição para a cultura nacional.

4.3 O submundo do blues

Ted Gioia em *Delta Blues* nos afirma que as duras condições de vida no Sul dos EUA, em especial na região denominada como o Delta do Mississippi, foram cruciais para determinar o que viria a se tornar futuramente o *blues*: o regime de trabalho de *sharecropping*, tão próximo da escravidão, a falta de perspectiva positiva para o futuro, a condição de marginalização frente a uma sociedade racista e segregacionista, a violência, as *county farms*, a natureza cruel e indomável, com suas enchentes e nevascas. Segundo o autor, o *blues* não teria florescido da forma como floresceu sem esse contexto determinante para lhe moldar. Partindo daí, e em especial da questão social, Giles Oakley analisa a existência dessa espécie de submundo do *blues* rural. Ele parte da descrição de um sociólogo negro, Charles S. Johnson, que em 1941 escreve:

“É formado por indivíduos postos à margem das categorias de classe reconhecidas e socialmente sancionadas, ou seja, aquelas pessoas que se veem livres das demandas da sociedade – o ‘povão’, os vagabundos, os ‘sem valor’ e os ‘pobres indignos’ que se satisfazem com seu status, os ‘párias’, os ‘negros maus’, as prostitutas, os jogadores, os fora-da-lei, os

renegados e o povo 'livre'. A vida nesse submundo é dura, mas sua liberdade irresponsável parece compensa suas desvantagens. Essas são as pessoas que criaram o 'blues' e as canções seculares do submundo. São eles que detêm em grande medida o senso de irresponsabilidade. Pessoas nessa categoria podem ser criminosos ou meros soltos. Alguns deles são inclusive protegidos pelas pessoas brancas para seus próprios fins, e a compensação é a permissão para serem 'diabinhos' na comunidade negra" (OAKLEY, 1983, p. 197, tradução nossa).

Em Honeydripper percebemos fortemente a presença desse submundo. Indivíduos andam armados, a morte é uma constante regular, criminosos utilizam da força para intimidação e as irregularidades são quase regras de sobrevivência. Além do xerife que já mencionamos, que utiliza de sua autoridade legal para explorar e extorquir os membros da comunidade negra de sua jurisdição, podemos atentar para uma espécie de "gangster" que intimida Tyrone, desejando extorqui-lo para retomar o estabelecimento onde a personagem de Danny Glover toca o seu negócio. É um sujeito armado e agressivo, e faz uso ostensivo desses atributos. Da mesma forma, próximo ao final do filme, temos a cena em que os trabalhadores, ao se prepararem para sair à noite rumo às juke joints, se armam também de navalhas e revólveres, utensílios voltados para um possível e provável conflito e que fatalmente deveria acabar com a morte de um dos dois – algo extremamente cotidiano nesse contexto, visto por exemplo as trágicas e bizarras mortes de Robert Johnson¹⁰ e Sonny Boy Williamson I¹¹, que foram assassinados a sangue frio por motivos banais. Essa ideia da briga que se encerra com a morte de um homem também se refere a um episódio de um suposto passado mal esclarecido no filme, onde Tyrone e um guitarrista teriam se enfrentado e o proprietário da Honeydripper Lounge acabado por assassinar seu adversário, o que lhe rende uma reputação perpétua dentro da comunidade. Esse guitarrista, como nos é levado a crer, pode ser aquele que aparece durante todo o filme: interpretado pelo músico Keb'Mo', há uma figura que

¹⁰ Ao que tudo indica, segundo as pesquisas mais atuais de Ted Gioia, Robert Johnson teria sido mais provavelmente assassinado, e o método até hoje mais creditado é de morte por envenenamento, segundo os depoimentos. Mack McCormick, um estudioso que debruçou-se exaustivamente sobre a vida do músico, chegou a inclusive a rastrear o assassino, sem nunca porém ter tornado público seu nome. O motivo fora simples: Johnson tivera um caso com a esposa de um de seus empregadores.

¹¹ Conhecido também como John Lee Williamson, o assim chamado primeiro Sonny Boy Williamson, fora o primeiro grande astro referencial da harmônica no cenário urbano de Chicago. Como narrado por Mike Rowe em *Chicago Blues*, certa noite, a apenas uma quadra de casa, o gaitista fora abordado, assaltado, e devido a um golpe na cabeça morrera poucas horas depois devido a uma fratura no crânio com implicações cerebrais e uma hemorragia consequente, sendo o caso nunca resolvido e o culpado igualmente nunca encontrado.

representa a simbologia do guitarrista de blues: misterioso, ele surge repentinamente distribuindo conselhos e destilando reflexões. Não fica claro se ele é uma figura real, se é um fantasma – provavelmente um fantasma do guitarrista então assassinado por Tyrone no passado e que continua a assombrá-lo – ou uma simples figura associada ao sobrenatural. O que interessa é que esse elemento confuso, irreal e até certo ponto transcendental presente nessa personagem reforça aquilo que foi trabalhado com relação à figura de Tommy Johnson em “O brother”. A figura se assemelha a um pastiche entre esse guitarrista errante e diabólico, meio Robert Johnson, meio Tommy Johnson, que ainda combina em si o atributo aparente da cegueira, remetendo assim a toda uma gama de guitarristas de blues, como Blind Lemon Jefferson e Blind Willie Johnson, dentre outros. De fato, como mencionado anteriormente, a figura desse guitarrista fantasmagórico recebe inclusive um tratamento sonoro diferenciado. Na medida em que durante a maior parte do filme todos os sons são projetados simultaneamente por todos os canais, nas passagens em que essa figura se manifesta – ou materializa, por que não – temos o surround se limitando aos ruídos, tal como em “O brother”, e mais interessante ainda: seu violão assume o domínio do som que é emitido pelos autofalantes centrais, posto no mesmo patamar de sua voz. É um dado importante a ser destacado, pois são algumas das pouquíssimas passagens em que a ferramenta Dolby é utilizada para destacar algo. Outra passagem interessante em que os canais múltiplos são bem aproveitados é durante o culto da congregação de Delilah frequente. O coro é projetado em todas as caixas, mas à solista é reservada uma posição de destaque nos canais centrais. Ora, é realmente muito interessante que a utilização da tecnologia Dolby Surround seja utilizada em *Honeydripper* precisamente para destacar sequências de música de ecrã, ou diegética.

E uma vez mencionada a congregação, tal como em “O brother” aqui também há o conflito psicológico ligado à religião. Temos a esposa de Tyrone que, a despeito de sua forte espiritualidade e de seu temor por sua alma e de sua família, se vê oscilante entre apoiar seu marido em seus negócios ou trabalhar para redimir sua alma, afastando-o do *blues*, o gênero musical visto como própria manifestação do diabo pelos religiosos da época (MURRAY, 1976, p. 24), da vida noturna e dos negócios que envolvem a venda de bebidas alcoólicas e violência, além é claro dos próprios limites não claros entre o plano material e o etéreo e sobrenatural, com

relação ao guitarrista fantasmagórico. O sincretismo religioso, a confusão óbvia e a imensa proliferação de cultos protestantes pelo Sul dos EUA e em especial entre as comunidades negras, dessa forma, não podiam ter sido deixados de fora da obra dos irmãos Coen, enquanto um retrato plural da realidade da época – ou melhor, do que se entende enquanto realidade da época e tende-se a se lembrar.

4.4 Pianistas, guitarristas e hobos

Como já mencionado a pouco, Giles Oakley compartilha da opinião de Charles S. Johnson de que, a despeito de se encontrarem marginalizados da sociedade estadunidense, esse grupo de indivíduos renegados teria como compensação a liberdade de poderem se deslocar e de viver fora de qualquer padrão ou norma. Podemos lembrar também do que Francis Davis propõe, ao afirmar que, num contexto pós-abolição da escravidão, a ideia de viajar, de não se



Figura 11: Sonny, um *hobo*

estabelecer em lugar algum e de vagar sem destino se opunha diretamente à condição anterior de seus pais e avós, e simbolizava a própria noção de liberdade materializada, opondo-se agudamente ao *status quo* da geração anterior (1995, p. 102). Dessa forma, o hábito de *hoboing* detinha grande peso e importância simbólica para os indivíduos desse período. Em *The History of*

The Blues Davis aponta para um detalhe curioso: apesar do nosso imaginário ser permeado pela imagem de guitarristas errantes com seu violão nas costas, subindo na caçamba de caminhões ou nos vagões de trens que passavam, pianistas experimentavam uma liberdade muito maior, por apenas precisarem procurar um estabelecimento com um piano pra tirar seu sustento, não necessitando carregar qualquer tipo de equipamento consigo (1995, p. 148). Nesse sentido, é interessante a inclusão de um protagonista pianista na trama, apesar de ser na realidade um músico “sedentário”, por tocar apenas em seu próprio estabelecimento, mas que já tivera seus dias de *hobo*, como fica claro. O ato de *hoboing*, de fato, não era

adequado àqueles com idade mais avançada. Pensando em grandes nomes, Sonny Boy Williamson II, apesar de ter se deslocado durante boa parte de sua vida, experimentou momentos instalado em Chicago ou em Helena, por exemplo, onde encerrou sua vida. Howlin' Wolf, outro grande viajante do Sul rural, também tendeu a



Figura 12: Bertha Mae em sua última apresentação

se estabelecer em Chicago em certo momento. Aqueles que nunca deixaram de se deslocar, podemos dizer, foram aqueles que morreram cedo sem alcançar certa idade que lhes impedisse de continuar no mesmo ritmo, como Robert Johnson e Charley Patton. Entretanto, em *Honeydripper* temos uma espécie de referência ao “passar o bastão”: na

própria Honeydripper Lounge de Tyrone um jovem *hobo* tem sua chance de mostrar seu trabalho e colher os louros de seu sucesso, o que é a base desse estilo de vida, ir de cidade em cidade mostrando presencialmente seus dotes musicais e performáticos. No mesmo estabelecimento em que um velho pianista aposentado da vida nas estradas torna-se sedentário um jovem



Figura 13: Sonny se passando por Guitar Sam

aventureiro tem sua oportunidade de brilhar, introduzindo um novo som também, o *rock n' roll* rudimentar. Temos um belo símbolo aqui de uma geração cedendo o terreno para uma nova, após ter preparada as bases sobre outra geração anterior.

É curioso notar a dinâmica presente no filme entre os diferentes estereótipos musicais. Além de Tyrone, Sonny e o guitarrista fantasmagórico – o velho pianista que abandona a vida nas estradas, o jovem *hobo* que leva um sopro de juventude e novas diretrizes estéticas por onde passa e o símbolo do guitarrista misterioso do Delta ligado ao sobrenatural – temos a personagem Bertha Mae (interpretada pela real cantora Mable John), uma velha cantora que obteve considerável sucesso num

período anterior onde as mulheres dominavam o *blues*, e que hoje apenas vive numa sombra de seu passado. Essa personagem, simbolizando cantoras como Bessie Smith e Billie Holiday, vem para reforçar o argumento de que a música que antes representava a comunidade afro-americana hoje já não goza de tamanha relevância, tornou-se caduca. Nesse sentido a cena de um trem passando ao longe que lhe chama a atenção detém um grande significado simbólico: a



Figura 14: Sonny preso na fazenda de Gatlin

canção tradicional interpretada por Leadbelly e depois mais popularizada pela banda Creedence Clearwater Revival, “The Midnight Special” – cantada por Sonny na prisão durante o tempo que estivera detido na fazenda de Gatlin –, toma como base uma clássica lenda perpetuada pelas prisões no Sul dos EUA, de que caso a luz de um trem, o expresso da meia-noite, iluminasse determinado detento esse seria um sinal de que logo este seria liberto. Ou morreria. Em ambos os casos, podemos pensar numa libertação de uma condição hostil ao ser humano. Desconhecemos até que ponto foi a intenção de John Sayles ao utilizar esse referencial, mas é pouco provável que essa referência tenha sido negligenciada, uma vez que logo na sequência a cantora falece. Proponho aqui uma leitura que vai além, entretanto: a personagem encontrava-se presa num limbo de onde não tinha como escapar. Seus tempos de glória haviam passado e estava velha demais para tentar se readaptar aos novos tempos, e tudo que lhe restava era viver dos restos de um passado bom. A morte para a personagem, ou melhor, o expresso da meia-noite, trouxe-lhe assim a libertação de uma condição, de um momento a qual não mais pertencia. E essa tristeza toda é simbolizada pelos versos solitários que a antiga estrela canta em sua última apresentação: “*no matter how she died / she died just the same*” [não importa como ela morreu / ela morreu de qualquer forma].

4.5 Os discos: entre as gravações e as jukeboxes

Muitos foram os brilhantes músicos de *blues* dos quais provavelmente nunca ouviremos falar por nada ter nos sido legado. Entretanto, muitos tiveram a chance de gravar sua arte, fosse por meio de selos especializados em *race music* – Columbia, Vocalion, RCA Victor, Bluebird, Chess Records, Okeh, Modern, citando apenas algumas das principais – ou através dos registros promovidos por folcloristas para o acervo de música *folk* da Biblioteca do Congresso americano, como a família Lomax, principalmente, o fez. Blind Lemon Jefferson fora um dos mais bem sucedidos músicos de *blues* da década de 1920, tendo influenciado toda uma geração posterior. Sua influência dentro de seu território nativo, o Texas, e posteriormente para o *blues* da Costa Oeste, herdeiro direto dos negros migrantes desse estado, é incontestável, mas surpreendentemente não se limita apenas à sua tradição local, mas sim a todo o Sul dos EUA. Ted Gioia observa em *Delta Blues* que a influência de Jefferson se fez sentir fortemente no Delta do Mississippi também, e não simplesmente pelo fato do guitarrista ter passado por lá durante suas andanças, como todos os outros músicos de seu tempo, mas sim pela sua grande produtividade fonográfica. Estudos comprovam que as maiores influências de Robert Johnson, por exemplo, vinham de discos gravados em outras regiões, e não da tradição local como a maioria. Muddy Waters também absorvera muito de discos além daqueles que estavam próximos.

Para um indivíduo marginalizado e que por vezes mal podia se dar ao luxo de saber precisamente sua data de nascimento ser imortalizado em fotografia ou ter sua música e sua voz registradas em disco era algo surpreendente, o que permitia que sua arte atravessasse o tempo. Mas, para além disso, a um nível prático, ter um disco gravado significava reconhecimento, significava gozar de um *status* de celebridade dentro do universo do *blues*, bem como abria oportunidades para apresentações mais bem pagas e maiores plateias ávidas para consumir o produto oferecido.

Em *Honeydripper* temos o caso do popular guitarrista Guitar Sam de Nova Orleans. A personagem que nem chega a aparecer e que é imitada por Sonny alcança sua fama precisamente pelo fato de ter gravado seu material, atingindo assim um público muito maior do que poderia conquistar apenas com apresentações

presenciais. Todos em Harmony o conhecem, e a notícia de que tocará na cidade causa rebuliço e leva uma multidão de pagantes à Honeydripper Lounge. Da mesma forma, por ter seu material registrado e difundido, outros músicos como Sonny têm a oportunidade de ouvi-lo, estudá-lo e reproduzir suas canções com alto nível de fidelidade. Para esse contexto o advento da gravação é uma verdadeira revolução.

Entretanto, esses discos, tocados normalmente em *jukeboxes*, tenderam a em certo nível competir com as performances ao vivo. Como pontua David Evans, é difícil tentar rebater o argumentos dos proprietários que abriam mão de ter de pagar um músico em troca de receber trocados pela música tocada nas *jukeboxes* (1982, p. 117). Como aponta o autor, essas novas máquinas ainda permitiam que os maiores *hits* do momento fossem executados com perfeição pelos melhores músicos. Robert Palmer e Francis Davis comentam assim que a presença desse novo elemento acabou por gerar toda uma demanda por maior versatilidade dos músicos – afinal, eles deveriam conhecer não apenas os clássicos *folk* a qual todos estavam acostumados, mas também as novas canções, tanto do mercado dos negros quanto dos brancos – bem como um maior refino técnico, para poder competir com a qualidade de uma gravação cuidadosa. Era uma questão de performance: o trabalho dos músicos deveria atender os anseios de seu público (DAVIS, 1995, p. 206). Além disso, os músicos passaram paulatinamente a adotar formações cada vez mais elaboradas bem como os instrumentos elétricos, para poder competir com esse novo advento (PALMER, 1981, p. 133).

Temos essa questão das *jukeboxes* representada em *Honeydripper*. O estabelecimento vizinho ao de Tyrone não oferece música ao vivo, mas sua nova maravilha vinha atraindo o público jovem que deseja dançar e se divertir ao som de novas tendências mais animadas que as velhas canções sofisticadas oferecidas pela Honeydripper Lounge. A situação se altera quando Sonny, se apresentado como Guitar Sam, uma suposta celebridade que vem angariando fãs por onde passa, pluga sua guitarra elétrica rudimentar e executa um número de *rock n' roll* com muita energia envolvida em sua performance, o que logo passa a atrair os clientes da concorrência. Essa passagem corresponde à alegoria definitiva do filme: o estabelecimento decadente comandado pela velha guarda de músicos negros que já não representam mais a nova geração supera a “ameaça da *jukebox*” ao abrir o caminho para um novo som revolucionário e que representa a então juventude: o

rock n' roll elétrico e enérgico comandado por solos de guitarra cheios de performance.

5 Conclusões

Em minha monografia de conclusão de curso *Sobre blues & Cadillacs*, apresentada em 2011, ao me debruçar inicialmente sobre o filme aqui retomado *Cadillac Records*, apresentei algumas reflexões e pude concluir inicialmente que o *blues* tendia a ser rememorado e reconhecido perante uma série de estereótipos e sua importância comumente era atribuída ao seu caráter de “raiz” musical enquanto progenitor de outros estilos, especialmente o *rock n’ roll*, e enquanto uma importante marca da cultura estadunidense do século XX. À época me mostrei consideravelmente relutante em aceitar essa constatação, tendo em vista minha posição enquanto entusiasta do estilo e de valorização também dos elementos estéticos do gênero. Entretanto, após dois anos de pesquisa e de aprofundamento no assunto, hoje assumo alguns postulados diferentes.

Primeiramente é preciso ter em mente que o que está sendo discutido não é a história do *blues* em si, como ela se deu e como é relatada, e nem tanto também precisamente a forma pela qual o gênero, sua história e suas personagens mais emblemáticas são lembrados pelo senso comum. Essa pesquisa se limitou a observar como o cinema da primeira década do século XXI representou esse recorte histórico com base em dois filmes mais representativos para assim perceber com base nas escolhas de recortes e representações narrativas dos diretores e da receptividade do público tomando como referência as críticas especializadas e amadoras disponíveis numa base pública de armazenamento de dados – os sítios eletrônicos IMDB (Internet Movie Database) e Metacritic – em que medida o conteúdo exposto fora entendido como convincente ou não. Mais do que entender como se deu a história do gênero ou em que medida os filmes são fiéis ou não aos fatos, nosso objetivo aqui é tentar compreender como extratos do passado se manifestam hoje, para assim entender o porquê e o que é lembrado.

Como mencionado já, Natalie Zemon Davis propõe que um filme que se vale de um recorte inserido no passado tende a ser mais bem recebido na medida em que o seu conteúdo apresentado é reconhecido como “autêntico” perante o grande público, o senso comum, poderíamos dizer. O que seria essa ideia de autenticidade? Para a autora, vai muito além simplesmente de uma questão de veracidade ou

verossimilhança, mas sim relacionada àquilo que costuma se lembrar e se remeter a determinado recorte, incluindo simplificações, estereótipos e certa dose de fantasia e mitologia. Pensando por esse viés podemos ligar essa análise de Davis àquela feita por Benjamin Filene, que ao estudar o que chamou de “culto de autenticidade” nota que comumente, no caso das músicas *folk* que estuda, essa ideia tende a ser extremamente romanceada e a apresentar um etos anti-moderno (2000, p. 116). Pensa-se o *folk* como um elemento do passado, um vestígio, uma relíquia de tempos anteriores, e os artistas que executam esse estilo de música e que seguem essa proposta estética tendem a ser reconhecidos na medida em que “convencem” o público da autenticidade de sua performance, ou seja, na medida em que conseguem soar de forma “antiga”, algo que acaba por desestimular ou pior, em casos extremos, como o de Leadbelly, abordado por Filene, por inibir o músico e a mantê-lo preso num limbo, oscilando entre uma imagem arquetípica que deve se manter fiel a uma representação pré-concebida de algo tido como autêntico mas que atende apenas a um pequeno grupo de entusiastas, ou o abandono dessa proposta rumo às demandas mercadológicas, sendo o equilíbrio raríssimas vezes alcançado. David Grazian observa também essa questão da autenticidade em *Blue Chicago*, ao notar a dinâmica existente entre os atuais clubes de *blues* da cidade, onde aqueles que mais bem se enquadram na ideia de “autêntico” – músicos que reforçam a ideia de um homem negro analfabeto, sofrido, que cresceu trabalhando nas lavouras do Sul e que canta suas tribulações com a aflição e o sofrimento de um verdadeiro pária social – são mais requisitados que aqueles que buscam algum tipo de inventividade e renovação estética.

Acredito que a ideia de *autenticidade*, dessa forma, ocupe um lugar basilar nessa pesquisa. Podemos assim pensar o autêntico como sendo um termo que, nesse contexto, se remete a ideia de convencimento ligado a estereótipos, à identificação de determinada representação com base em ideias pré-concebidas a respeito de determinado assunto, correspondendo ou não à verdade e sempre sujeito ao risco do anacronismo. O autêntico aqui representa o ato de tentar encaixar o passado em rígidos filtros do presente, e a busca por essa autenticidade, seja na performance musical, seja na linguagem fílmica, apenas tende a reforçar esses modelos pré-concebidos.

Pensando por esse viés, vale lembrar outro ponto defendido aqui: a ideia proposta por William Guynn de se pensar os filmes enquanto “lugares de memória”.

Como citado anteriormente, se podemos pensar nos lugares de memória enquanto um “passado presentificado”, uma janela para tempos superados e um mecanismo material do presente de conexão identitária com outro recorte histórico, filmes que abordam eventos e personagens do passado podem ser pensado também enquanto lugares de memória por estabelecer essa conexão, reforçar concepções e mesmo criar sentido a respeito do passado, interferindo tanto ativa quanto passivamente na forma como o presente se comunica com a história. Sendo assim, podemos pensar que o sucesso desses “lugares de memória cinematográficos” está diretamente submetido à sua capacidade de convencimento, ou seja, eles devem transmitir uma ideia de *autenticidade*: para além do senso crítico e da “verdade histórica”, esses filmes devem partir daquilo que o senso comum tende a reconhecer como “real” ou ao menos “verossímil” ou “verossimilhante”, se valendo eventualmente sim de estereótipos e, por vezes, da fantasia.

No caso dos filmes aqui estudados percebemos fortemente isso. Dentre esses estereótipos diretamente ligados ao *blues*, temos, por exemplo, o sobrenatural presente em ambos, em maior ou menor grau. Temos a questão da exploração por parte dos brancos em *Honeydripper* pelo xerife que abusa de sua autoridade e pela presença das *county farms*. A ideia da ascensão social e da relativa sublimação da segregação racial se faz fortemente presente em ambas, bem como a referência ao *hobo* e ao papel revolucionário da guitarra nesse contexto – que salva a vida de Tommy Johnson e seus companheiros em *O brother, where art thou?* e o empreendimento de Tyrone Purvis do “perigo elétrico” das *jukeboxes* em *Honeydripper*. Não é uma questão de se compreender em que medida esses referenciais são corretos, imprecisos ou exagerados. Apenas devemos compreender que eles existem e que oscilam entre o mito, o exagero e o factualmente comprovável. Entretanto, há certos elementos que são inevitavelmente presentes, como o pacto com o diabo numa encruzilhada – que Ted Gioia reconhece como algo importante de ser analisado, a despeito de seu caráter fantasioso – ou a relação direta de linhagem entre o *blues* e o *rock n’ roll*. Esses são referenciais que inclusive estão presentes nas representações cinematográficas acerca do *blues* há tempos, como em *Crossroads* (1986), onde a personagem Macchio, buscando aprimorar-se na guitarra elétrica e descobrir a “trigésima música perdida de Robert Johnson”, vaga pela zona rural do Sul dos EUA e acaba por enfrentar um grande guitarrista

que teria vendido sua alma ao diabo em troca de habilidades musicais sobre-humanas. De fato, essa questão é ainda mais complexa.

Toda a bibliografia aponta para um mesmo movimento de popularidade e de dinâmica de mercado com relação ao *blues*. Este teria surgido na virada do século XIX para o XX e teria começado a ser gestado em especial nas regiões do Delta do Mississippi e do Texas, sendo oficialmente inventado em 1911 por W.C. Handy. A década de 1920 assistiu ao *blues* se tornar comercialmente bem sucedido com cantoras como Bessie Smith e Billie Holiday, que ainda deviam muito mais à música europeia e à tradição dos shows de *vaudeville* do que ao que mais tarde seria reconhecido como *blues* propriamente dito, mais ligado às suas origens rurais. A partir de meados da década de 1920 e durante a década de 1930 vários grupos de folcloristas aventuraram-se pelo Sul dos EUA em busca de música *folk*, e assim descobriram o *blues* cru do Delta, que logo migraria para o norte e experimentaria um sucesso considerável em cidades como Chicago. Era a vez de músicos como Big Bill Broonzy, Sonny Boy Williamson I, Tampa Red e Big Maceo Merriweather. Entretanto, com a Segunda Guerra Mundial muita coisa mudou, e os grandes selos tiveram dificuldade em se manter, e logo o *blues* perdeu em popularidade, só se reerguendo em meados da década de 1940 e começo da de 1950 quando uma segunda geração de músicos negros vindos do Sul passa a gravar para novos selos, como a Chess records. É então a vez de Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker e companhia. Esse novo grupo experimenta um sucesso ainda maior que a geração anterior, produzindo um som elétrico poderoso e dançante, mas entra em crise novamente a partir de 1955 com o surgimento do *rock n' roll*. Sua popularidade ainda foi recuperada na década de 1960 pelos movimentos revivalistas, entusiastas de música *folk*, e a partir daí podemos dizer que o *blues*, um estilo tão revolucionário em seu contexto de auge, passa a ser pensado como música *folk*. Benjamin Filene destaca em *Romancing the Folk* a agência de Willie Dixon nesse sentido em buscar um novo nicho de atuação para o *blues*, visando mantê-lo no limiar entre a tradição e a inventividade, como contemporâneo e antecedente simultaneamente (2000, p. 127).

Acho seguro pensar que, frente à dinamicidade do mercado e ao próprio caráter estético e social do *blues*, seu destino não poderia ter sido outro senão tornar-se parte do referencial de cultura *folk* estadunidense. É um estilo que se desenvolveu em áreas rurais com fortes bases em estruturas performáticas pouco

rígidas, e seu sucesso urbano e mercadológico, além de depender muito de uma base nostálgica por parte de um público também migrante de territórios sulistas e que via na música uma lembrança boa de suas origens, como apontam a maioria dos autores, sempre seguiu muito na esteira de movimentos acadêmicos ligados ao interesse por música tradicional – como as empreitadas dos folcloristas na década de 1930 e os revivalistas na década de 1960.

Giles Oakley em seu *afterword* para *The Devil's Music* compreende a permanência do *blues* dentro da cultura americana como uma forma de herança étnica. O autor observa que, da mesma forma que o *blues* fora substituído posteriormente pelo *rock n' roll* e pela *soul music* num primeiro momento enquanto música representativa dos grupos afro-americanos, num contexto mais recente, a partir dos anos 1980 e 1990, com o *rap* e outras manifestações puramente urbanas se consolidando enquanto símbolos desse grupo, os discursos passaram cada vez mais a expressar uma dose maior de violência. Segundo o autor, “*the deeper black styles penetrated into the mainstream of popular culture, the more threatening it all became*” [quando mais profundamente os estilos negros penetravam na cultura popular dominante, mais violenta ela se tornava] (OAKLEY, 1997, p. 239). Oakley enxerga a permanência do *blues* como uma alternativa para esse fenômeno. O *blues* representaria um momento anterior à postura militante pró-direitos civis que viria a seguir e que alçaria primeiramente a *soul music* e o movimento *black power* como seus símbolos, um momento de “estoicidade” e de resistência pacífica. Afinal, esses indivíduos enfrentaram o sistema e superaram parte de seus mecanismos segregacionistas por meio de sua música. Entretanto, sua postura ainda subserviente não condizia com as novas demandas das gerações mais novas.

Dessa forma percebemos que o *blues* de fato tem sua importância reconhecida enquanto elemento histórico marcantes do século XX, em especial da cultura estadunidense, como percebido em *O brother, where art thou?*, onde os irmãos Coen optam por inserir uma espécie de alegoria a Robert Johnson e a todo um imaginário de músicos errantes de *blues*, de *hobos* que negociam habilidades sobrenaturais com entidades profanas em encruzilhadas. Da mesma maneira, podemos pensar que sua importância ligada à memória também é muito relevante, em especial no que se refere ao papel de progenitor do *rock n' roll*, um dos estilos mais bem sucedidos criados no século XX e que perdura gozando de grande sucesso até hoje entre todas as gerações, bem como de primeiro grande passo de

resistência e superação de uma condição segregacionista e etnicamente opressora rumo às lutas pelos direitos civis igualitários entre os cidadãos. Entretanto, pouco sobra para além disso. Em “O brother” Tommy Johnson é apenas mais uma personagem, e nada demais acontece à sua história ao final do filme. Em *Honeydripper* temos a clara alusão de que não existe mais um lugar para a “música do passado”, e que se deve “ceder lugar aos jovens”. E em *Cadillac Records*, onde ainda observamos uma maior valorização do gênero musical em si, percebemos pelo discurso final que, a despeito de todo o maravilhoso trabalho em termos estéticos e artísticos promovidos por esses indivíduos, seu grande valor é enquanto o “momento” crucial para a gestação dos futuros gêneros que dominariam os EUA e o mundo. Concluo dessa forma que, infelizmente, bem como sua própria natureza e história, o *blues* tende a ser pensado, lembrado, representado e reconhecido enquanto um estilo do passado. Seus admiradores o apreciam enquanto observadores de um belo vestígio do passado, tal como num museu, e seu valor é atribuído às portas que abriu, e não tanto às suas próprias qualidades.

Em parte me pergunto mesmo em que medida tudo isso poderia ter sido diferentes, dadas as próprias limitações de sua estética. Se pensarmos nas grandes inovações promovidas dentro do universo do *blues*, podemos pensar apenas em pequenos movimentos: a utilização de instrumentos elétricos, a formação de combos e mais adiante bandas, a proeminência das guitarristas solistas a partir dos anos 1960, mesmo a composição refinada e poética, como promovidas por Robert Johnson, Willie Dixon e Sonny Boy Williamson II – o primeiro lembrado por ter sido um dos primeiros a compor músicas que giravam em torno de um tema central em lugar de versos aleatórios, o segundo por trazer referenciais da música popular, como a utilização de refrões, e o terceiro por suas habilidades líricas inteligentes muito acima da média – representaram o limite das possibilidades de renovação do gênero. Qualquer outra mudança que se pense já passa a adentrar os domínios estéticos reservados a outros estilos, como o *rock*, a *soul music*, o *jazz* ou mesmo estilos mais *folk* como o *bluegrass*. É duro reconhecer isso, mas talvez o *blues* em sua forma peculiar só possa ser pensado enquanto um estilo datado, e sua execução enquanto performance de música *folk*. Pergunto-me como pensar assim o ato de composição contemporânea do estilo dentro de suas diretrizes reconhecíveis. Saudosismo? Anacronismo? Caduquez? Não tenho uma resposta para tal pergunta,

apenas sei que cabe a cada um decidir se gosta ou não de determinado produto e se deseja consumi-lo ou não.

Espero ter com essa pesquisa apontado novos horizontes para as pesquisas de história e cinema: pensar a relação de representação do passado nos filmes produzidos no presente, encarando-os enquanto possíveis lugares de memória a partir da ideia de autenticidade. Pensar o autêntico da forma como foi aqui proposto, a partir das leituras de Benjamin Filene, Natalie Zemon Davis e David Grazian especialmente, enquanto aquilo que suscita identificação, enquanto aquilo que remete a um referencial pré-concebido, tal como Paul Ricoeur propõe que se pense a ideia de representação em *A memória, a história, o esquecimento* enquanto uma re-apresentação, consiste, a meu ver, na base para se pensar a ideia de correspondência entre um passado distante e um referencial presente que desperta um sentimento de conexão e de identificação. Pensar não o passado simplesmente, mas como esse passado se manifesta no presente, e de que forma o presente interfere na forma como esse passado se apresenta a nós.

Referências bibliográficas

- BRIGGS, Asa ; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora da UnB, 2002.
- CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- COHODAS, Nadine. **Spinning Blues Into Gold: The Chess Brothers and The Legendary Chess Records**. New York: St. Martius, 2000.
- COLLINGWOOD, Robin George. **The principles of art**. USA: Oxford University Press, 1958.
- DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette: mídia cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DAVIS, Francis. **The History of The Blues: The Roots, The Music, The People**. USA: Da Capo Press, 1995.
- DAVIS, Natalie Zemon. "Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity." **Yale Reviews**, vol. 76, no. 4 (September 1987).
- DÓRIA, Daniel Possollo Carrijo. *Sobre Blues & Cadillacs: representações audiovisuais do blues no século XXI*. 56 f. Monografia – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- ERLICH, Lillian. **Jazz: Das Raízes ao Rock**. Ed. Cultrix, 1977.
- EVANS, David. **Big Road Blues: tradition and creativity in the folk blues**. Da Capo Press, 1982.
- FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FILENE, Benjamin. **Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music**. USA: University of North Carolina Press, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- GIOIA, Ted. **Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music**. EUA: W. W. Norton & Company, 2009.
- GORDON, Robert. **Can't be Satisfied: the life and times of Muddy Waters**. Boston/New York, USA: Little, Brown and Company, 2002.
- GRAZIAN, David. **Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs**. USA: University of Chicago Press, 2005.
- GUYNN, William. **Writing History in Film**. New York, Routledge, 2006.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **História Social do Jazz**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

KARNAL, Leandro (et al.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.

KERINS, Mark. **Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age**. USA: Indiana University Press, 2011.

LANDY, Marcia (ed.). **The Historical Film: History and Memory in the Media**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

MORETTIN, Eduardo Victorio. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". In: **História: questões & debates**. Curitiba, PR: Ed. UFPR. Ano 20, nº38, 2003.

MURRAY, Albert. **Stomping the Blues**. USA: Da Capo Press, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. "Considerações Intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida." In: NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio ; São Paulo: Loyola, 2005.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, No. 10 (Dezembro 1993).

OAKLEY, Giles. **The Devil's Music: A History of the Blues**. USA: Da Capo Press, 1997.

OLIVEIRA, Dennison de. (coord.) **História e audiovisual no Brasil do século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011.

_____. (coord.) **Túnel do Tempo – Um estudo de história e audiovisual**. Curitiba: Juruá, 2010.

PALMER, Robert. **Deep Blues: A Musical and Cultural History from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World**. USA: Penguin Books, 1982.

REVEL, Jacques. "A biografia como problema historiográfico". In: REVEL, Jacques. **História e Historiografia: exercícios críticos**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENSTONE, R. **A História nos Filmes / Os Filmes na História**. Ed. Paz e Terra, 2010.

_____. "History in Image/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film." **American Historical Review**, vol. 93, no. 5 (December 1988).

_____. **Visions of the Past: the challenge of film to our Idea of history**. Cambridge, Harvard University Press. 1995.

ROWE, Mike. **Chicago Blues: the city and the music**. London: Da Capo Press, 1975.

SEGREST, James ; HOFFMAN, Mark. **Moanin' at Midnight: the life and times of Howlin' Wolf**. New York, USA: Thunder's Mouth Press, 2005.

SERGI, Gianluca. **The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood**. New York: Manchester University Press, 2004.

THOMPSON, E. P. "Folclore, antropologia e história social". In: THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 2001.

TOPLIN, Robert Brent. "The Filmmaker as Historian." **American Historical Review**, vol. 93, no. 5 (December 1988).

WHITE, Hayden. "Historiography and Historiophoty." **American Historical Review**, vol. 93, no. 5 (December 1988).

_____. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Referências audiovisuais:

COEN, Joel ; COEN, Ethan. *O Brother, Where Art Thou?*. Touchstone Pictures ; Universal Studios, 2000.

MARTIN, Darnell. *Cadillac Records*. Sony Pictures Home Entertainment, 2008.

SAYLES, John. *Honeydripper*. Universal Studios, 2007.